شعرية النصوص

مقاربات جمالية

د. محمد خضر



شعرية النصوص

مقاربات جمالية

د. محمد خضر

شعرية النصوص

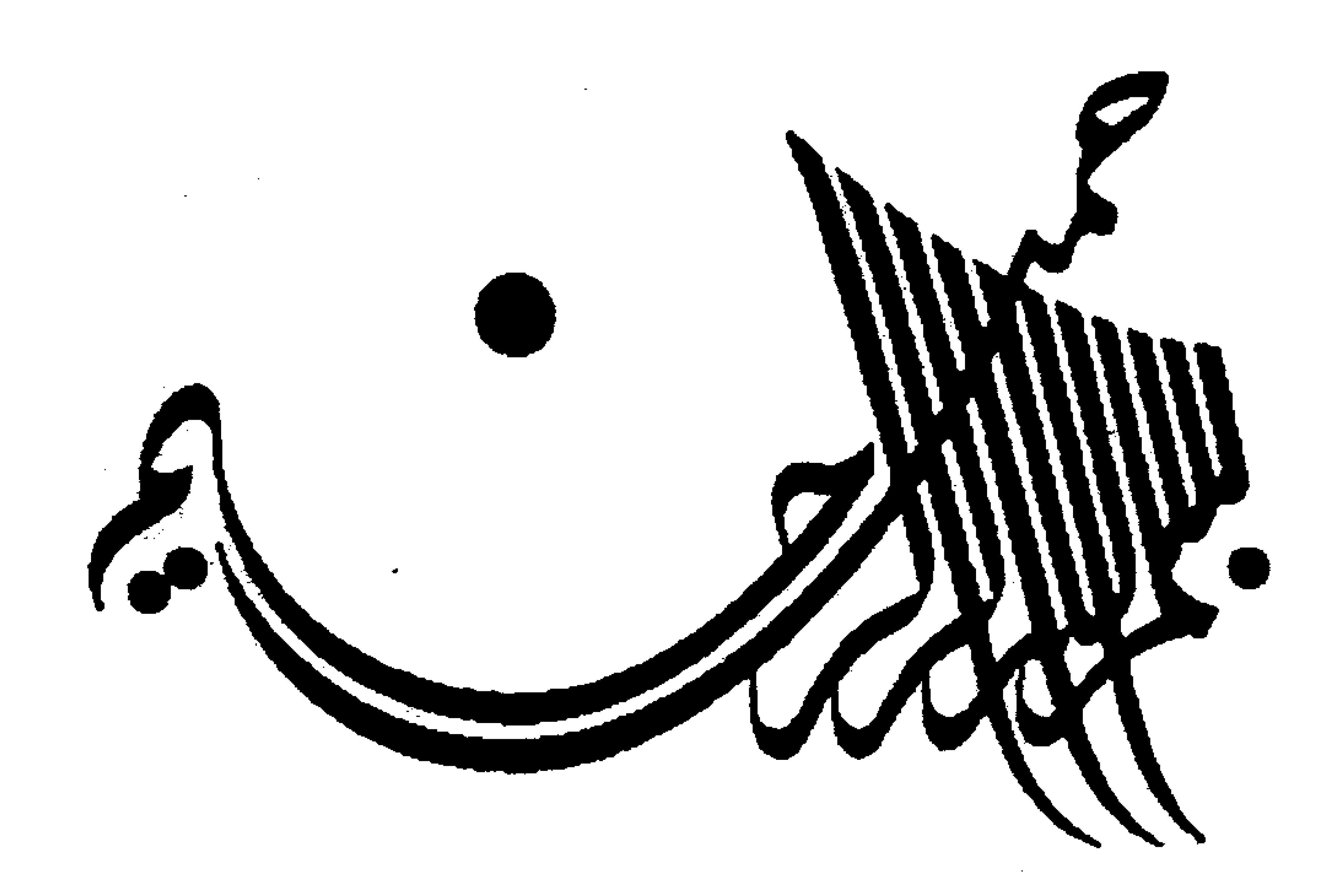
مقاربات جمالية

٢٠٠٧

العلم والإيمان للنشر والتوزيع
دسوق / ميدان المحطة / شارع الشوكات
ت : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١
ف : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١

رقم الإيداع :
٣٢٥٩
الترقيم الدولي
I.S.B.N: 977-308-117-6

٢٠٠٧ م


بسم الله الرحمن الرحيم

شعرية النصوص
مقاربات جمالية في الرواية والشعر

نقدم في هذا الكتاب محاورات مع بعض النصوص الأدبية؛ محاورات تهدف إلى الدخول إلى عالم النص، ولا تكتفي بالوقوف على بابه فقط. وكلها قراءات يجمع بينها مدخل أساسي هو باب اللذة التي يعد النص بها قارئه؛ حيث الدخول إلى عالم النص يتطلب طاقة ضخمة نبذلها، ومعاناة كبيرة نكابدها... وكل هذا يهون أمام شعور بسعادة كبرى تنتظر في مرحلة من مراحل القراءة؛ ودائما هناك لذة الكشف التي تهزنا من الأعماق مع كل منطقة نكتشفها من عالم النص الذي نرتاده.

وتتمة لكتابنا السابق: « الشهاوي وكونه الشعري، مساحة بين الحلم والحقيقة »- يأتي هذا الكتاب؛ فهنالك أعلنت رغبتي في أن تتحول قراءة النص إلى محاولة للدخول إلى كونه، وإلى محاولة للعيش فيه، ومكابدته وملاحاته، بدلا من التعامل معه على أنه إنتاج لغوي معتاد، وهو ليس كذلك، حتى وإن كان يستخدم اللغة مثل بقية النصوص الأخرى؛ فاللغة فيه ليست هي اللغة التي نعرفها، إنها لغة جديدة تخص النص ولا تخص غيره؛ وسيلة من وسائل التصوير، يلجأ إليها الشاعر متوسلا بها إلى نقل ما وجد هناك في ذلك العالم السحري المدهش... ومن ثم ينفتح باب المجاز على مصراعيه، وعلينا أن ندخل ذلك العالم، علينا أن نحكم على كائناته، اللغوية وغير اللغوية، كما ينبغي أن تكون عليه في عالمها؛ فإذا فعلنا فتح لنا الشعر أبوابه، وأدخلنا مرحبا، وأجلسنا في أفضل مجالسه.

فالشعر مملكة خاصة؛ كون مستقل بكائناته المتفردة، ونحن لا نستطيع أن نقرأ قصيدة بمرجعيتنا المعجمية، بل لا بد أن نقرأها هناك في كونها الخاص، بمرجعياته الخاصة، فلا علاقة للكلمات هناك بكلماتنا هنا، ولا علاقة للتعبيرات هناك بتعبيراتنا هنا؛ فليس لنا أن نبحث عن المعنى الذي قصد إليه الشاعر؛ علينا أن نحيا عالمه "الذي

أبدعه، فهناك معان أخرى ولها تفسيرات أخرى؛ معان تنتمي لهذا العالم الخاص وتفسيرات لا تصلح ولا تصح إلا فيه!!!

وإذا كان الدخول إلى عالم النص الشعري هو ولوج إلى عالم مسحور، تمثل فيه القصيدة كونا خارقا في سحره وفتنته وشفافيته؛ فإننا نرى الشيء نفسه مع عالم النص الحكائي؛ نرى الدخول إليه دخولا إلى عالم مسحور تمثل فيه الحكاية كونا جديدا؛ عالما متشابكا معقدا يخلقه الروائي، ويتحكم في مكوناته؛ فالحكاية ليست عملا كلاميا؛ إنها كون جديد يبنيه الروائي؛ كون مكتمل ندخله؛ وحياة جديدة نحياها؛ وحديثنا عن الحكاية هو حديث عن الحياة التي صنعها الروائي؛ حديث عن العالم المسحور. وهذا العالم يحتاج إلى تعاويذ لفك طلاسمه والولوج إليه، وأولى هذه التعاويذ، هي فيما نرى حب النص، فإذا أحببناه هان بعدها كل شيء.

ومن هنا نستطيع القول: إن منهج القراءة الذي نعتمد عليه منهج يترك نفسه للانطباعية وانفعال الذات إلى أبعد حد ممكن، وصولا إلى أقصى ما يفجره النص الشعري أو النص الحكائي من طاقات. ولعل في هذا التأكيد على انطباعية القراءة وذاتيتها تنفيسا عن مكبوت طويل من أسر النظريات التي تدعي لنفسها سمات العلمية في مجال القراءة

الأدبية؛ ولم تكن المحصلة شيئا يذكر؛ بل كانت ضد الأدب، وضد الأدبية... حين جنبنا البعد الإنساني الذي هو أصل فيه وغاية، سعيا وراء الجانب الآلي الذي هو فرع له ووسيلة... إن الحديث عن الكون الروائي ومقاربته مقاربة معيشية أولى من الحديث عن الكلام في الرواية؛ عن اللغة فيها؛ عن الهيكل الخارجي، أو حتى عن المضمون الداخلي... الأولى أن ندخل إلى عالم الرواية؛ إلى كونها الخاص، لا أن نقدم كلاما على كلام.

نسأل الله الهداية، في الأمر كله، والتوفيق والسداد

فى القصة والرواية

فك الطلسم
والدخول إلى العالم المسحور

قراءة في " الحب في المنفى " و" بالأمس حلمت بك "
لبهاء طاهر

ودخولا إلى عالم بهاء طاهر؛ نقدم قراءتين لعملين من أعماله، أولاهما- قراءة لرواية « الحب في المنفى » وفيها نحاول البحث عن مفاتيح الدخول التي تحملها الحكاية، ويقدمها لنا الراوي تيسيرا لدخول عالمه، والتجول فيه.

والأخرى- قراءة لقصة « بالأمس حلمت بك » وفيها نسلك طريقا آخر يؤدي أيضا إلى عالم الحكاية، هذا الطريق الذي نقترحه نمر خلاله عبر مراحل أربعة: الأولى- تتبع الكائنات الحكائية. والثانية- تحديد

خصائص تلك الكائنات. والثالثة- تحديد العلاقات التي تربط بين الكائنات الحكائية. والرابعة- بناء الكون الحكائي (الفضاء الحكائي).

ومع نهاية الخطوات الأربعة، نكون قد أصبحنا بالفعل داخل الكون الحكائي، أو يكون الكون الحكائي قد أصبح داخلنا؛ بأثر يتركه في النفس، أو في الفكر، أو في الوجدان.

وفي كلتا القراءتين فالأساس واحد؛ والأصل أننا ننطلق من علاقة حميمة نرى ضرورة وجودها أولا بين القاريء والنص... هذه العلاقة هي، فيما نرى، أساس عملية النقد الأدبي بصفة عامة؛ فالمحب يبحث لمحبوبه دائما عن الكمال، وهذا البحث عن الكمال هو نفي للنقائص وفي الوقت نفسه هو إظهار للمحاسن؛ وهذه وتلك ليستا شيئا غير النقد الأدبي في مفهومه التقليدي.

بهذا المنهج، وبهذا الفهم لماهية الكون الحكائي، ندخل عالم بهاء طاهر، لنرى كم هو عالم رائع وساحر بكل ما فيه؛ بفردوسه وجحيمه، وكاتبنا يعرف تماما كيف يخلق عالمه الحكائي بتماسكه وانسجامه.

قراءة في

الحب في المنفى

١- مدخل

١-١- قراءة النص؛ حب النص:

أسئلة كثيرة يطرحها قارئ النص الأدبي على نفسه كلما حدثت مواجهة بينهما؛ أسئلة تدور حول القراءة، وتدور حول التلقي الأمثل، وحول كيفية التعامل مع النص، وحول علاقات النص بالخارج الذي هو المجتمع وهو التاريخ ، وهو الكاتب أيضا في بعض أحواله.

هل نقرأ أفكار النص؟.. هل نقرأ الشكل الذي تجلى فيه؟.. هل نترك ذاتنا تتخلل القراءة، وتسهم في إنتاج الدلالة، مازجة بوعي وبلا وعي بين الشكل ومحتواه؟.. أم نعالج النص فقط من خلال آليات القراءة الجامدة دون

تدخل انطباعي؟.. وهل نبحث فيه عن معنى حقيقي؟ أم أنه يكفينا ذلك المعنى المجازى الذي يتعلق بمكوناتنا المعرفية والنفسية والوجودية...؟؟

كلها طرق مشروعة للتعامل مع النص؛ لكننا لا نطيل الجدل حولها كثيرا؛ قبل أن نتعرف على النص، فليست النصوص، فيما نرى، سواء كلها؛ فمن النصوص الروائية ما هي مخلوقات نورانية جميلة، تتكون كبقية المخلوقات من عنصرين هما: الروح والجسد؛ جسد النص الذي يعني كل ما هو مرئي أو مسموع من لغة أو إيقاع أو توزيع كتابي..... والعنصر الآخر روح النص، وهو ذلك الشيء الخفي الذي يمنح النص جماله الخالد، وجلاله الأبدي.

النص الروائي مخلوق يمكن أن يكون معشوقا وحبيبا لا نَمَلُّ صحبته، ولا نسأم تكرار لقائه، وبخاصة حين يكون هذا المخلوق شفافا كالنور، ورقيقا كالزهرة، ورائعا كالصباح الجميل!!

وإذا كان الأمر على هذا النحو؛ فنرى أن نبدأ بحب النص، ومن ثم يقودنا هذا الحب إلى القراءة التي نريد ونرضى.. والحب والنقد، فيما نرى، بينهما من المشابه أكثر مما بينهما من المفارق؛ ففي الحب نريد كمال المحبوب، وفي النقد نريد كمال النص.. ومن ثم فحب النص حافز لقراءته.

ورواية « الحب في المنفى » هي مثال لذلك المخلوق الأسطوري الساحر الرائع الذي يتغلغل فيك ويغزو كل ذرة من ذرات وجدانك حتى لا يمكنك فراقه بعد ذلك، فتقربه منك، وتدنو أنت منه؛ تتوحدان في هالة العشق المتوهج التي لا فكاك منها إلا بالفناء فيه.

١-٢- اللقاء:

فاجأني الطفل « حنظلة العربي » ممسكا بسن قلمه سيفا مشرعا، وحوله ذلك الموال من كلمات الشاعر محمود درويش التي انتثرت ترسم زهور أمل لغد لمّا تمت بعد كل شموسه، في زمن ضاع فيه كل شيء، أو كاد:

خسرتُ حُلما جميلا　خسرتُ لسْعَ الزنابقْ

وكان ليلي طويلا　على سِياج الحدائقْ

وما خسرت السبيلا[1]

كان كل هذا ومعه اسم الروائي بهاء طاهر، تحت عنوان مراوغ (الحب في المنفى) وكان هذا ضمن سلسلة روايات الهلال العدد ٥٥٩ يوليه ١٩٩٥، وسألت نفسي ساعتها دون أن أهتم كثيرا لا للسؤال وروافده ولا للجواب وتوابعه: هل المنفِيُّ هو الحبُّ، أم المحبون؟! وساعتها داهمني

[1]- محمود درويش: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١٢، ١٩٨٧، ص:٧٣

انقباض، وراودتني مشاعر غامضة لم أشغل نفسي بمحاولة اكتشافها... ومر الأمر بسلام، على الأقل حتى بدأت بقراءة الرواية بعد وقت قليل، ولم أكن أعلم أن تلك البداية ليس لها أبدا نهاية، وأن العلاقة بيني وبين النص، هذا المخلوق الشفاف الرقيق الرائع هي علاقة أبدية لن تنتهي!

١-٣- صداقة جديدة:

هناك لون من ألوان الصداقة المتينة التي تنشأ أحيانا بين شخصين، ربما لم يلتقيا من قبل؛ مثل قاريء وكاتب، حين يتقاسمان أفكارا متقاربة، أو مشاعر متناغمة، أو أخلاقا متآلفة، أو حتى ذكريات متشابهة... حين يشعر القاريء أن هناك شيئا ما يربطه بكاتبه.. هنا تبدأ الصداقة، وتتوطد؛ ويصير الكاتب صديقا للقاريء له كل حقوق الصداقة من دفاع ومحاماة وذود ونصرة...الخ.

وقد نشأ عندي لون من تلك الصداقة مع بهاء طاهر حين بدأت معه في: « خالتي صفية والدير » ودهشت؛ كيف لم أقرأ له من قبل. ثم: « قالت ضحى » إنه راو فريد في أدبنا العربي! ثم: « بالأمس حلمت بك » ما كل هذا الأسى؟! ما كل هذا الإتقان؟! ثم كانت « الحب في المنفى » وتفجرت كل مشاعر الغيظ تجاه هذا الروائي؛ الشاعر، الذي يملك ألوانا من المشاعر يوزعها على رقعة روايته توزيعا متقنا؛ لا يعطيك فرصة للتفكير فيما

ينبغي أن تشعر به، بل تجد نفسك منفعلا شاعرا بما أراد؛ سعيدا هنا، طائرا من الفرح هناك، قلقا، مكتئبا، أو حتى ميتا.

وربطت بيني وبينه صداقة، وشعرت أني أعرف الرجل مع أني لم ألتق به من قبل؛ والآن أتساءل: لم كان هذا؟ هل لأن كل عمل كنت أقرؤه له كان يعمق هذا الشعور، وهذا يترتب عليه أنني لا بد كنت أجد الإنسان نفسه يتكرر في كل أعماله، أو على الأقل أجد الروح المميزة له، تلك الروح التي تمنح كل كاتب شخصيته وطابعه الخاص... ربما. لكنه دائما شعور بألفة قديمة محببة يغمرني كلما التقيت بكتابته، ولكن الشعور هذه المرة كان مختلفا بحق.

وأن يقول ناقدنا الكبير الدكتور علي الراعي (رحمه الله) عن رواية بهاء طاهر « الحب في المنفى »: إنها رواية كاملة الأوصاف؛ فهو يعبر عن انفعال الناقد حين لا يستطيع أن يكون موضوعيا؛ حين لا يقدر أن يقف على مسافة من العمل الذي يتناوله؛ حين يذوب عشقا بهذا المخلوق، وهياما به؛ حين يفنى فيه.

وأعترف أنني- مع تحفزي ضدها- لم أستطع أن أقرأها محايدا موضوعيا؛ لقد حاولت تخفيف وطأة التأثر بها من خلال دراسة موضوعية، فربما يقنعني اكتشاف تحولاتها المختلفة، ومعرفة تفاعلات جزئياتها. بأنها عمل تخييلي يتكون من كلمات، مثله مثل أي عمل روائي آخر؛ ولكن

هيهات، فلم يُجْد كل هذا شيئا؛ ما زلت منفعلا بها، متفاعلا معها؛ ما زالت تحملني إلى عوالم حلم جميل.. هل هو حلم جميل؟؟!! لا أدري حقا، لكن هناك شيئا قويا يربطني بها، هناك مشاعر جمة تتفجر حتى من مجرد قراءة عنوانها!.. لقد تمنيت أن أكون أنا صاحبها لا بهاء!!!

وجدت لي دائما فيها مكانا أعيش فيه، ودورا أقوم به: أفرح وأتألم وأقارب الامتلاك، وأكابد الفقر والموت... ثم أنتهي من قراءتها مكتئبا، ولا يفارقني بعدها اكتئابي؛ فأجد على بهاء، ذلك الروائي الإنسان الكبير الذي يحلم بالجنة (الفردوس) المستحيلة على هذه الأرض، ويمد يده يكاد يمسكها- في أكثر قصصه ورواياته- ونكاد نمسكها معه، لكنه يصحو دائما من حلمه المستحيل، ليواجه الحياة وقسوتها.

ولعل كل هذا يؤكد أن الرواية ليست عملا كلاميا، بقدر ما هي كون جديد يبنيه الروائي؛ كون مكتمل ندخله؛ وحياة جديدة نحياها؛ وحديثنا عن الرواية هو حديث عن الحياة التي صنعها الروائي.

وعلى هذا نرى أن الحديث عن الكون الروائي ومقاربته مقاربة معيشية أولى من الحديث عن الكلام في الرواية؛ عن اللغة فيها؛ عن الهيكل الخارجي، أو حتى عن المضمون الداخلي... الأولى أن ندخل إلى عالم الرواية؛ إلى كونها الخاص، لا أن نقدم كلاما على كلام.

فالرواية عالم كلي يخلقه الروائي، عالم تصويري لا يتكون من كلمات تتحد معا لتكون معنى؛ إنها نظام متكامل من العلامات التي تتآزر معا لتكون عالما جديدا؛ عالما بريا لم يطرق من قبل.

إننا لا نفهم الحياة من خلال القراءة حولها، وإنما من خلال مكابدتها، وملاحاتها... وإننا، كذلك، لا نستطيع أن نفهم رواية من خلال قراءتها، وإنما لابد من الدخول إلى عالمها، وإلى مكابدة الحياة فيها، وملاحاتها.

٢- الرواية.. وكونها الخاص

٢-١- الافتتاحية، واختزال الرواية:

ندخل عالم الرواية؛ نسمع لحن الغربة؛ ونعيش ذهول الرحيل، ونضارة الحب، وفورة الاشتهاء؛ ونشم عبير القهوة هناك على ضفاف ذلك النهر الهادئ في بلاد الشمال، وهناك تسبح أرواحنا في مياهه؛ وتتهادى في شاعرية التيه دون قرار، ودون مرساة، وحتى دون دفة أو مجداف... هناك يضعنا بهاء طاهر في كونه الروائي الخاص بتمكن منذ افتتاح الرواية:

« اشتهيتها اشتهاء عاجزا كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا. لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائي. لكنها قالت لي، فيما بعد: كان يطل من عينيك. كنت قاهريا، طردته مدينته للغربة في الشمال. وكانت هي مثلي، أجنبية في ذلك البلد، لكنها أوربية... ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدني فيها العمل، صرنا صديقين... وفى ساعة الظهيرة... كنا نجلس معا. نشرب القهوة، تحدثني عن نفسها وأحدثها عن نفسي، ويقربنا الصمت أكثر... ولكنني لما بدأت أشتهيها أصبحت ثرثارا. كنت أتحصن وراء جدار الكلمات لكي لا أفتضح... ولكنني في تلك الظهيرة لم أستطع. تبعثرت خيوط الكلمات وتمزقت. حلت فجوات كثيرة من الصمت كنت أنظر خلالها ساهما إلى النهر. وجلست هي منكبة على فنجان قهوتها الفارغ تديره في الطبق. لا أرى سوى هالة شعرها الكثيف وأنفها البارز المستقيم. وكانت ترفع رأسها فجأة، تنظر إلى حين أسكت وتقول أكمل.. أكمل.. ولكن الكلمات لا تكتمل.

وخارج المقهى سرنا إلى حيث أركن سيارتي... ولما وصلنا إلى السيارة قالت أريد أن نمشي قليلا... مشت بجانبي بطيئة على غير عادتها، ولم نكد نتحرك خطوات حتى توقفت وقالت بصوت حازم: اسمع لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحني ولكن يحسن ألا نلتقي. أظن أنني أحبك وأنا لا أريد ذلك. لا أريده بعد كل الذي رأيته في هذه الدنيا. وكنت أعرف ما رأته في هذه الدنيا

فسكت لحظة وقلت كما تشائين. وراقبتها وهي تبتعد عني بخطوات مسرعة. ولم تكن تلك هي البداية » [ص:٥-٦].

ولم تكن تلك هي البداية، هناك بداية أخرى تبدأ عندها الأحداث في روايتنا؛ زمن السرد لا ينطلق من البداية، ولا من النهاية؛ إنه يبدأ من نقطة ما بينهما، ثم يعود إلى البداية ويستمر حتى النهاية؛ ينتهي في استباق المفتتح إلى نقطة تقع بعد منتصف الرواية (ص:١٤٢) والرواية كلها (٢٤٨ صفحة).

إننا نستطيع أن نحدد الزمن التاريخي للسرد بمدة قصيرة من عام ١٩٨٢ حيث يشار إلى ذلك بعبارة قالها إبراهيم المحلاوي في جلسة العتاب التي جمعته مع الراوي بعد ذلك المؤتمر الصحفي الذي بدأت به أحداث الرواية:

« أي أسرار تريد أن تشرحها لي في سنة ٨٢ عن أشياء حدثت في سنة ٦٩ ؟ ما أهمية ذلك الآن؟ » [ص:٢٩].

وحين يصف الراوي الغابة في ذلك الوقت: « كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة التي عادت تكسو الأشجار منذ وقت قليل زاهية الخضرة... وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير في مرورها الزهور البرية الصغيرة الصفراء والبيضاء التي تزخرف الأرض في الصيف » [ص:٧].

فالبداية كانت في صيف ٨٢، وكان خروجه من المستشفى، قبيل نهاية سريان الأحداث، والزهور في أحواض مدخل المقهى الذي تعود أن يجلس فيه هو وبريجيت « أصبحت هي زهور نهاية الصيف وبداية الخريف بألوانها الهادئة البنية والبنفسجية والصفراء الداكنة » [ص: ١٣٩].

إنه الخريف؛ نهاية الفرح الصيفي الذي احتفلت فيه الدنيا بمباهجها؛ هو الخريف موسم السقوط؛ سقوط الأوراق؛ أوراق الأشجار؛ أو أوراق العمر، أو حتى أوراق « الحب في المنفى»؛ هو الخريف بداية الموت، حتى ولو كان خريفا جميلا: « كيف غاب عن عيني هذا الخريف الجميل الذي بدأ هذا العام مبكرا عن موعده؟ » [ص: ١٤١].

بل إن في وصف هذا الخريف بالجميل هاهنا فيه لون من ألوان العزاء الداخلي الكامن في المفارقة التي تجمع بين الجمال والنهاية؛ مما يزيد الإحساس بألم الفقد بعد ذلك.

ولماذا بدأ هذا العام مبكرا عن موعده؟!! هل كانت النهايات سريعة إلى هذا الحد؟!!

وإذا كانت تلك هي المدة التي تؤطر أحداث الرواية زمنيا، فهناك مفارقات زمنية كثيرة تخرج بعيدا عن هذا الإطار، وتعود كثيرا إلى الحقبة

الناصرية، إلى أيام الثورة والحلم الجميل، فنعيش مع هذه الاسترجاعات في ذلك العالم البعيد، بينما يحتل الحاضر قدرا محدودا من الزمن السردي.

٢-٢- الرواية.. رحلة في التاريخ:

ليس الأمر كما قد يتصور البعض؛ فنحن لا نتحدث عن رحلة الرواية عبر التاريخ، نحن نتحدث عن روايتنا « الحب في المنفى » بوصفها رحلة جرت أحداثها في التاريخ؛ نتحدث عنها بوصفها متنا حكائيا، بتعبير الشكليين الروس، وتوماشفيسكي على وجه الخصوص، الذي كان أول من قسم العمل السردي إلى متن حكائي، ومبنى حكائي، حيث يسمي « متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، ويقع إخبارنا بها خلال العمل.... وفى مقابل المتن الحكائي، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات »([٢]).

ومهما يكن من وجاهة هذا التقسيم الذي نعلم تماما أنه تقسيم إجرائي لا أكثر، فإنه من العسير جدا أن نحققه في تحليلنا لعمل فني.. سردي.. روائي.. مثل « الحب في المنفى » إننا نحاول خداع أنفسنا حين

١- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢، ص: ٣٥.

نوهمها بأننا نتحدث عن متن حكائي، أو عن مبنى حكائي؛ لأننا لا نستطيع أن نتحدث عن أحدهما دون أن نكون في الوقت نفسه نتحدث عن الآخر.

ثم إننا مع العمل الروائي، ومثل ذلك مع بقية الأعمال الإبداعية، لا نكون أمام بناء بداخله يسكن المعنى... إن الروائي وكذا الشاعر والمصور... لا أحد فيهم يقدم لنا العالم، وإنما هم يشتركون في أنهم يقدمون رؤاهم حول هذا العالم، وهذه الرؤى في ذاتها تمثل عوالم جديدة من خلقهم، ومن إبداعهم، كل يقدم عالمه الذي يرى، أو عالمه الذي يريد ويأمل أن يكون. كل ينشيء كونه الخاص. وهذا الكون الخاص بصفة أساسية هو الذي نتعامل معه عند قراءة العمل؛ أو بتعبير أدق عندما نعيش مع العمل أو نعيش فيه؛ فليست وظيفة الروائي، على سبيل المثال، أن يحكي لنا حكايته؛ فهو ليس إخباريا بالدرجة الأولى؛ ليس مؤرخا؛ وليس صحفيا... إنه مبدع يخلق عالمه؛ عالم أحلامه، أو حتى عالم كوابيسه؛ يخلقه ويعيش فيه، ويدعونا للعيش معه هناك؛ للسياحة فيه والتعرف عليه... ولو أنه يستطيع الحديث عن هذا العالم... لو أنه يستطيع إخبارنا بمكوناته وبما يجري فيه... لو أنه يستطيع لما كنا بحاجة إلى ارتياد كونه، وإلى التعرف عليه بأنفسنا.. لو أنه يستطيع لكانت كلماته كافية لنا، ولسهُل الأمر علينا كثيرا... لكنه لا يستطيع؛ كل ما يستطيعه هو أن يصف ما هناك؛ كل ما يستطيعه هو أن يقدم لنا مفاتيح الدخول إلى عالمه، ولا بد أن ندخل نحن إليه هناك في كونه الخاص الذي يحب أن يعيش فيه، ولا بد ألا يخرج هو إلينا؛ فلو خرج لكان

إنسانا كبقية البشر لا يكاد يميزه شيء؛ إن كل تميزه هناك حيث عليه أن يكون، وحيث علينا نحن، مستخدمين مفاتيحه، أن نلج إليه!!

فليس هناك مبنى يقوم بنفسه ولا معنى يتخلله؛ هناك فقط كون مكتمل ندخله؛ وحياة نحياها، ولا نستطيع أن نفصل فيها بين روح وجسد، وحديثنا عن الرواية هو حديث عن الحياة؛ الحياة التي صنعها الروائي بخبرته وقدراته... لكنها كونه الخاص وله فيه مطلق الحرية أن يفعل ما يشاء. ولنا نحن أيضا خبراتنا وقدراتنا... التي نرى من خلالها عالمه، والذي نراه في النهاية ليس سوى الناتج النهائي لذلك التفاعل الإيجابي أو السلبي بين ما عندنا وما عنده.

٢-٢-١- « في البدء كان كل شيء يختلف. يومها ترددت كثيرا في الذهاب إلى ذلك المؤتمر الصحفي... » ثم يأخذ في توضيح علاقة المراسل/ الراوي بصحيفته في القاهرة، ودوره الهامشي (أو لا دوره بالأحرى) الذي يقوم به فيها، ثم يقرر الاستمتاع بيوم جميل- في الغابة- فذلك أجدى. وهناك يعود إلى ذكرى مطلقته منار، هذه الذكرى التي يصفها فيما بعد (ص:٢٦) بأنها مثل « ألغام تتفجر في الظلام. مشاجرات تتكرر كل يوم وإهانات متبادلة وصلح مؤقت وعتاب على ما حدث في الماضي وتعهدات للمستقبل قبل أن ينفجر لغم جديد ويرجع كل شيء إلى أوله دون أن نعرف السبب »... ويفضل المؤتمر.

وهناك يلتقي لأول مرة ببريجيت شيفر الجميلة النمساوية، التي تظهر مترجمة لحديث بيدرو إيبانيز عن الإسبانية، حيث تجيد عدة لغات، ولكن الترجمة ليست مهنتها؛ كانت مرشدة سياحية؛ وكان ظهورها في المؤتمر مؤثرا لتأثرها بما تترجمه، وبما كان فيه من بشاعة التعذيب للأبرياء في شيلي، فتتوقف منهارة ولا تستطيع أن تكمل: « فجأة توقفت بريجيت عن الترجمة السريعة اللاهثة.. فجأة ظلت تتطلع إلينا وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان... ظلت بريجيت تحدق فينا وهي تزم شفتيها، كانتا تنفرجان بالرغم منها فتزمهما من جديد. لم تبك ولم يصدر عنها أي صوت، فقط أخذت تتطلع إلينا بعينيها الزرقاوين الواسعتين » [ص: ١٨] ويبقى أثر هذا الانفعال كثيرا بعد ذلك.

وهناك أيضا يلتقي بصديقه القديم إبراهيم المحلاوي، الماركسي، وكان الراوي قد أوقفه بعد أن كتب مقالا يهاجم فيه بيان ٣٠ مارس الذي أصدره عبد الناصر بعد أحداث ١٩٦٧ مما اضطره إلى الرحيل إلى العراق، ثم إلى سوريا، وبعدها استقر في بيروت ليعمل مع صحيفة يسارية تصدرها إحدى منظمات المقاومة الفلسطينية هناك... يجمعهما المؤتمر فيلتقيان بشوق، ويتعاتبان في محاولة لتصفية حساب قديم:

« اسمع يا إبراهيم، فلتفقأ هذا الدمل ولننته منه!...- عن أي شيء تتكلم؟- حكاية وقفك عن العمل!.. نعم أنا الذي طلبت ذلك بحكم

مسئوليتي!....- يا سيدي، أين نحن من تلك الأيام! ارجع لنا هذا الزمن ثم أوقفني عن الكتابة كما تشاء. » [ص: ٢٩].

ويتحسران على السنوات الضائعة التي سرقت منهما أو أضاعاها من أجل وهم وسراب ويا ليتهما خرجا من كل ذلك بشيء! يقول الراوي معترفا: « أدرك الآن- أدرك بصفاء كامل- أن تشبثي بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذي عشت مقتنعا به، بل كان أيضا تشبثا بحلمي الشخصي، بأيام النجاح والمجد والوصول ».

يقول: « لم تكن تفصلني غير خطوة عن رئاسة التحرير، ثم جاء السادات فضاع كل شيء وأصبحت المستشار الذي لا يستشيره أحد »! [ص:٢٦-٢٧] هل كان أول الانفتاحيين، كما عايرته بذلك منار، من قبل أي انفتاح؟! وهل كان نفعيا وصوليا متسلقا؟!!.. « فقال إبراهيم وهو يحول وجهه عني من جديد: نعم ولكن هذا لم يمنع أبدا أنك كنت في عهده ترتقي في الصحيفة كالصاروخ وتسافر في كل المهام الصحفية للخارج أيام كان السفر للخارج أصعب من السفر للقمر » [ص:٣٠] وهل لذلك كان حزنه على عبد الناصر شديدا، وعرف عنه ذلك حتى أطلقوا عليه: أرملة الفقيد؟!

وهناك، في ذلك المؤتمر يتعرف أيضا إلى الصحفي التقدمي برنار، كان أرملا وكان يتبنى طفلا فييتناميا ويرعاه بمفرده منذ ماتت زوجته. هندامه دائما في الحد الأدنى المقبول ولكنه بعيد جدا عن الأناقة التي تميز

الصحفيين البارزين؛ كانت له اهتمامات أخرى أخطر وأجل. دبر له الراوي لقاء يائسا في مقهى إيلين مع إبراهيم الذي كان يتوقع عونا كبيرا من أوروبا لكنه لم يجد شيئا على الإطلاق.

٢-٢-٢- اللقاء الأول بين الراوي وبريجيت: « كان الغروب قد حل، ولكنها لم تضيء المصباح، وفي الغرفة شبه المعتمة بدأت تروى حكايتها الحقيقية » حكايتها مع ألبرت صديقها؛ حبيبها؛ زوجها؛ وأبي ولدها الذي فقدته ثمنا للعنصرية في بلدها المتحضر، مظنة الدفاع عن الإنسانية؛ فقدته وفقدت زوجها ألبرت المناضل الإفريقي الذي جاهد كثيرا ضد ماسياس وحكمه الدكتاتوري؛ فقدته حين تحول إلى خائن من أتباع ماسياس..... « أضاءت النور قبل أن أخرج فأجفلنا معا، وكأننا، كلينا، نفيق من حلم، أمسكت بكتفيها عند الباب المفتوح وقبلتها في جبينها. مالت هي أيضا وقبلتني في وجنتي وهى تقول: شكرا لك أنت لا تعرف أي هدية جميلة قدمتها إلى.

ثم قالت وهى تصافحني: اليوم عيد ميلادي السابع والعشرون... » [ص: ٦٢].

« لماذا حزنت كل هذا الحزن على ذلك الأب المهزوم وعلى بريجيت الوحيدة بل وعلى زوجها الأفريقي الذي جعلتني كلماتها أراه وأشفق عليه؟ » [ص: ٦٣].

وكان هذا اللقاء فاصلا في حياة الراوي: « شحبت صورة منار وأصبح وجه بريجيت هو الذي يلازمني في ليالي الأرق » [ص:١٠٣].

لقد عاد الرجل إلى صباه: « كنت حريصا على ألا يمر يوم دون أن ألقاها... كنت أذهب إلى مقهانا قبل موعد حضورها بكثير مسمرا عيني على باب المدخل.. يقفز قلبي بمجرد أن أراها وهي تخطو بزيها الأزرق.. تمشي كعادتها على أطراف قدميها وابتساءتها تغمر وجهها كله وتغمر الدنيا من حولها... كنت أخفي خجلي وحيرتي بالأحاديث الطويلة... كنت أخاف نظرتها المستقيمة وهي تفتش في وجهي خلف كل الكلمات الفارغة عن الحقيقة » [ص:١٠٣].

وكان هو يطمئن نفسه: « إن ما يجمعنا هو حبنا للشعر في وقت لم يعد فيه للشعر مكان.. إنني في وحدتي البعيدة أتخذها بديلا عن أولادي.. إنني أشفق عليها بسبب ما جرى لها.. إننا برغم فارق العمر صديقان جمعتهما الغربة... ولكن شيئا قلقا في داخلي كان يسخر من هذا كله » [ص:١١٦].

« ذلك اليوم الذي قالت فيه بريجيت إنها تحبني، ذلك اليوم الذي جاء فيه الحب موجة عالية لسابح غشيم، فغمرته الموجة وصار يشهق في جوفها ويخبط بيديه لا يدري إلى أين؟.. ولكن لِمَ أكذب؟.. كنت يومها أطفو فوق تلك الموجة، سعيدا مغرورا، أني أنا- هذا العجوز- قد أحبته هي، تلك

الصغيرة الجميلة، وأنها من أجلي تدمع عينها وترتعش يدها حين ألمسها وهي تقول في همس لا يبين: ما الذي يحدث لي؟.. ومن أنا لأستحق كل هذا الفرح؟.. وكنت أسأل نفسي: ومن أنا لأستحق كل هذا الحب؟.. » [ص:١٤٢].

٢-٢-٣- *لقاء يوسف، وظهور الأمير.*

يوسف مناضل هارب يبحث عن حريته وحرية الإنسان وحقه في العيش، ورث عن أبيه حب عبد الناصر، وقارن بين حال المستورين أيامه وفي الأيام التي تلته؛ أيام الانفتاح، وازدهار اللصوص الجدد، كان في اتحاد الطلبة وشارك في كل الإضرابات والاعتصامات التي حدثت أيامها... ويحكم عليه بالسجن فيهرب، ليسقط أسيرا في بلاد الحرية، يبيع نفسه بلا ثمن سواء لصاحبة المأوى، إيلين، التي تكبره بحوالي عشرين عاما، أو للأمير العربي. يتوسل إلى الراوي أن يفكر بجد في موضوع الصحيفة القومية تلك؛ ففيها الخلاص من تلك القيود التي وقع فيها منذ قدومه إلى هذا البلد.. « قلت متنهدا: إذن ما قاله إبراهيم المحلاوي صحيح.. أنت حالك من حالنا. قال يوسف بنبرته الحزينة: لا، غير صحيح. نحن قرأنا لكم وتعلمنا منكم ونحن صغار، ولكن لما وقعت الفأس في الرأس وبحثنا عنكم لم نجدكم » [ص:١٥٧] فأوجع الراوي كثيرا!

٢-٢-٤- بريجيت وإبراهيم- علاقة لم تكتمل:

إبراهيم صديق الراوي يساري يؤمن بحتمية تغيير العالم، ويرى أوروبا رغم كل شيء هي الأمل في المستقبل؛ ليس أوروبا بل الأحزاب الشيوعية فيها « فهم البديل لأزمة أوروبا ولمشكلة العالم.. هم المستقبل وهم حتمية التاريخ » [ص:٩٦] وحين يتحد عمال العالم سيكون كل شيء بخير، لكن الأسوأ دائما هو الذي يحدث، ولا شيء في العالم يصير إلى الأفضل؛ فلا عمال العالم اتحدوا، ولا حكام العرب اتحدوا.... التقي به الراوي بعد غياب طويل، والتقى هو ببريجيت، وحاول معها ولم يستطع الاستمرار؛ لم تحبه هي، ولكنه كان ممتلئا بالدنيا؛ تقول بريجيت: « كان يجذبني وكان يخيفني. احتجت مرة أن أشرب كثيرا، أن أفقد وعيي لكي أتخلص من مطاردته وأن أنجو من سحره، ولكن كان هو الذي تخلص من سحري » [ص:٢٤٠] « وتحولت ابتسامته [إبراهيم] إلى ضحكة خافتة وهو يمسك يدي الموضوعة على المائدة بكلتا يديه وينظر في وجهي طويلا قبل أن يقول: كان الله في عونك أنت. فهتفت: ماذا تقصد؟ » [ص:١٠٢].

٢-٢-٥- حكاية بريجيت، وتخلي الراوي عن موقعه:

كانت بريجيت ابنة لأب مهزوم؛ مهزوم في الحرب الإسبانية، ومهزوم في ممارسته للقانون حيث لم يكن يتخير غير القضايا الخاسرة، وأيضا كان مهزوما في حياته الزوجية (ص:٥٩-٦٠) وكذلك كانت زوجة لرجل مهزوم، لكن هزيمته كانت من حيث ينتظر النصر، هزمته العنصرية الأوربية، فتخلى عن كل أحلامه القديمة، وعمل مع أعدائه!

لم يترك الراوي موقع الرواية إلا لبريجيت لتحكي له حكايتها؛ حكاية أبيها وزوجها وابنها الذي لم يقدر له أن يحيا في هذا العالم، أو حتى أن يراه؛ ففارقه قبل أن يولد ضحية للعنصرية الأوربية.. وكان على الراوي أن يفعل ذلك فهي حكاية خاصة، شديدة الخصوصية، تجري داخل حكايته، كان عليه أن يحافظ لها على خصوصيتها الكاملة، وأن يترك الرواية لراو آخر من داخلها يحكيها من منظوره الخاص؛ راو مطلع على كل أحداثها، ليس فقط بل على كل المشاعر والأفكار التي كانت تحتدم في وجدان شخصياتها؛ وهذا الراوي ليس غير بريجيت، فعندها تجتمع كل الخيوط التي تكون نسيج حكايتها، وتمتد بين النمسا وسويسرا في الشمال، وأفريقيا في الجنوب.

٢-٢-٦- *عواقب مقتل سفير إسرائيل في لندن:*

فرضت إسرائيل الحرب الشاملة على العرب، ولم تهتم بريجيت فكان أول شجار بينهما.

وكان لقاء المرضة النرويجية ماريان إريكسون العائدة لتوها من لبنان ووصفها لما رأت بعينيها من فظائع يرتكبها اليهود بحق الفلسطينيين في الجنوب اللبناني؛ في عين الحلوة: « ... وفي الصباح كان كل شيء قد انتهى. أقصد كل شيء في المخيم كان قد انتهى، البيوت والبشر وكل شيء... لم أتعرف على المكان... كانت الجثث والأشلاء في كل مكان، وبالذات حول المخابيء... رأيت واحدا منها وكان قد تحول إلى بحيرة صغيرة تطفو فوقها رءوس وسيقان وأذرع.... » [ص: ١٢٤-١٢٥].

لقد أطلق خليل حاوي الرصاص على رأسه في بيروت!... وكان انتظار التحرك العربي، وأزمة قلبية؛ وعودة بريجيت، والخروج من المستشفى، و« كيف غاب عن عيني هذا الخريف الجميل الذي بدأ هذا العام مبكرا عن موعده؟... أتراه هو أيضا، نفسه، ذلك اليوم الذي قالت فيه بريجيت إنها تحبني؟ ولكن ذلك فيما بعد، فيما بعد- وقتها حين تركتني أمام باب ذلك

المقهى. مقهانا، وقالت إنها ستتركني... إنها تخشى أن تكون قد أحبتني.. » [ص:١٤٢] نهاية المطلع.

٢-٢-٧-١- لقاء الأمير حامد:

أمير عربي « في حوالي الخامسة والثلاثين، مدور الوجه، حليق الذقن، تميل بشرته إلى البياض ولكن بملامح شرقية واضحة » [ص:١٤٩] كان كما يقول هو نفسه من قراء الراوي في مدة دراسته في مصر في كلية فيكتوريا، ولم ينقطع عن ذلك عندما كان يدرس في إنجلترا... وأعرب كثيرا عن أسفه للراوي ألا يأخذ قلمه الآن المكان الذي يستحقه!..

كانت فكرة الأمير أن يصدر صحيفة صغيرة تضم صفوة الأقلام العربية؛ الأقلام القومية التقدمية، وكانت حاجته إلى الراوي أن يفكر في تصور خاص لصحيفة قومية في هذه المرحلة؛ تصور لا يكرر الصحف الأخرى الصادرة في المنطقة؛ في أوروبا... وكان قد ترك للراوي مبلغ عشرين ألف دولار ينفقها على نقاهته بعد مرضه الذي مر به مؤخرا! مما دعا الراوي للتساؤل والشك فيما هو مقدم عليه: « ولكن شخصا مثل هذا يا يوسف ما حاجته إليك أو إلي؟ يستطيع أن يشير بإصبعه فيجد بدل الصحفي مائة، فلماذا نحن؟.. » [ص:١٥٤] وكان يوسف يعرف شيئا... « أعتقد يا سيدي أنه يريد صحيفة قوية بالفعل يتكلم عنها الناس وتكتب فيها أقلام كبيرة،

ولكن ما يهمه من كل هذا هو بلده في الخليج. عشرة أعداد منها تدخل إلى هناك ولو بالتهريب، وينتهي الغرض من الصحيفة » [ص:١٥٦].

٢-٢-٧-٢- شريك دافيديان:

هذا الأمير العربي التقدمي، كانت له اتصالات واسعة، وكان على صلة مريبة بأكبر أصدقاء إسرائيل بالمدينة إسحاق دافيديان، المهاجر من مصر إلى تلك المدينة من مدن الشمال، ويملك نصف عماراتها.. تبرع بمائة ألف دولار بعد حرب لبنان لجيش إسرائيل، وهو من رجالهم المعروفين؛ يكتب لكل الصحف دفاعا عنهم، وينظم ندوات، ويستضيف الوفود التي تأتي من هنا وهناك... وهو إلى جانب كل هذا، كما اكتشف الراوي، أكبر تاجر للخيول العربية؛ والأمير حامد يتاجر هو الآخر في الخيول العربية؛ الأمير حامد أكبر شريك لدافيديان!

يقول الراوي ليوسف: « هو على أي حال ذكي جدا وغني جدا وطموح جدا، ومقنع إلى أبعد حد. أمثاله لا يغيبون عن أعين الكبار الذين يخططون... هو باختصار يريدنا خاتمين في إصبعه لكي يفعل شيئا لا نعرفه. » [ص:١٦٧].

يقول برنار للراوي: « أرجو على أي حال ألا تكرر ما سأقوله. إن صحت مصادري فهناك طبخة كبيرة يعدونها الآن لمنطقتكم وما يجري في

لبنان هو مجرد بداية. هناك إعادة ترتيب كاملة للأوراق ومفاوضات سرية بين كل الأطراف، مفاوضات بين دول وبين أجهزة وبين منظمات وسموه ضلع رئيسي فيها.. » [ص:٢٠٠].

يقول الراوي: « لست مندهشا... كانت عندي شكوكي في هذا الأمير وفي علاقاته منذ البداية وحذرت يوسف منه. تفرس في وجهي وهو يقول: أخطأت في ذلك يا صديقي، هؤلاء الناس لا يحبون أن يكتشف عنهم أحد أي شيء، والأفضل إذا اكتشف أحد شيئا أن يصمت! » [ص:٢٠١].

٢-٢-٨- لقاء إيلين، والنذير بالفراق/ الموت.

تقول إيلين مخاطبة الراوي: « أنا أحب يوسف... هو كان يمكن أن يكون ابني وأنا أعرف، هو أوشك أن ينهي الجامعة وأنا جاهلة وأنا أعرف. لكني أحبه وهو قد رضي بي.. لا تسألني لماذا رضي، هل قبلني لأنه كان يبحث عن العمل وعن الاستقرار؟ ربما.... أنا أعرف أن يوسف سيتركني... أنا الآن في الخمسين من عمري. أعمل كل ما أستطيع لكي أظل في نظره امرأة وزوجة. ولكن كم يمكن أن يستمر ذلك في رأيك؟ كم يمكن أن يستمر وهو بمثل هذا الشباب وأنا أشيخ كل يوم؟ سنة؟.. سنتين؟..أكثر من ذلك قليلا أو أقل منه؟ ليكن يا سيدي. أنا أقبل. أعرف أنها سعادتي الأخيرة، فأرجوك أن تتركها تستمر، سيذهب يوسف ذات يوم، ولكن دع هذا اليوم يبطيء » [ص:١٦٥-١٦٦].

وشعر الراوي أنه هو المقصود بالكلام؛ وحل به حزن عقد لسانه؛ هل يبوح هو الآخر لها بخوفه من أن يأتي سريعا ذلك اليوم؟.. وظل هذا النذير يعاوده بعد ذلك منغصا عليه كل سعادة كان يمكن أن يحظى بها: « صورة إيلين تخايلني طوال الوقت.. لا يفارقني صوتها الحزين وهي تحاول ألا تفقد كل كبريائها بينما تتوسل إليَّ بالفعل.. أي نذير هذا؟.. » [ص:١٥٧].

٢-٢-٩- الأمير وبريجيت، وتأكيد الفراق/ الموت.

تقول بريجيت « هو شخص معقد ولم أستطع أن أفهمه تماما.. » [ص:١٨٩].

طلبها تعطيه دروسا في الفرنسية التي يجيدها، فرفضت ماله، ولم تكمل.

وقالت للراوي: « كل هذا المكان وكل هذه الحاشية لخدمة إنسان واحد، لماذا؟.. وهؤلاء العرب الفقراء الذين ينشرون صورهم في المخيمات.. لماذا لا يسكن في بيت أصغر ويعطيهم الفرق؟ » [ص:١٩١].

ويتحدث الراوي إلى نفسه: « أعرف يا بريجيت ولو لم تنطقي أن شرخا قد حدث بيننا منذ قتلت ذلك الطفل الذي صنعته أحلامك وأن صدعا آخر قد دقه ذلك الأمير. نعم أنت لا تريدين شيئا آخر غير أن يتركك العالم وأنا لا أريد شيئا غير أن تكوني أنت هذا العالم، أعرف يا بريجيت أني

مجرد صفحة في كتاب حياتك، ولكن أنت صحفتي الأخيرة، لو طويتها فسينتهي كل شيء، فدعي تلك الصحفة تطوي نفسها على مهل. »
[ص:١٩٢].

« أيتها الوردة
أيتها الوردة الصغيرة
أحيانا هشة وضئيلة
أحيانا أشعر أن كفا واحدة
تكفي لكي تحتويك
ولكن فجأة تلمس قدمي قدمك
وفمي شفتيك
فإذا بك تكبرين
وإذا بكتفيك كجبلين
وإذا صدرك يغمر صدري
فلا تكاد يدي تحيط بخصرك الصغير، كهلال وليد
انطلقت بالحب نفسك جارفة،
موج بحر يرتطم بالسماء التي تضيئها عيناك
فأنحني على فمك
وأقبل الأرض

هذه هي أنت يا بريجيت!.. لم يصف نيرودا غيرك! » [ص:١٩٢-١٩٣].

« أخشى في قمة الحب من الفقد. أخشى ونحن قطرة واحدة من الموج أن ننفصل » [ص:٢٠٢].

ثم مكالمة إبراهيم، وموت صبرا- وما رآه في التليفزيون من صور الموت... حتى تقيأ.

ثم قال يوسف: « اسمع. اترك هذه المدينة. الأمير لا يطيقك. الأمير يستطيع أن يفعل أي شيء » [ص:٢٣٢].

٢-٢-١٠- النهاية/ الفراق/ الموت:

ورقة صفراء.. قرار من مجلس الإدارة: «... تقرر إلغاء وظيفة المراسل الصحفي في مدينة... على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه » [ص:٢٣٦].

تقول بريجيت: « هذا عالم ماسياس وسمو الأمير! لا فائدة » [ص:٢٣٧].

يقول الراوي: « انتهى كل شيء ولم يعد بيدك أنت ما يمكن أن تفعله. لم يبطيء كثيرا ذلك اليوم... فحاول إذن أن تقبض على ذلك الأثير

الذي سبحت فيه لحظة البعث القصيرة تلك. حاول منعه من أن يتبدد أو أن يتلاشى » [٢٣٨-٢٣٩].

وتنتهي الحكاية، ولا ينغلق النص، بل ينفتح؛ ينفتح على عالم آخر؛ على كون جديد: « لم أكن متعبا. كنت أنزلق في بحر هادئ.. تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب.

وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد، كان الصوت يكرر يا سيد!.. يا سيد!.. ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيدا.

تترجرج في بطء وتهدهدني.. والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة » [ص:٢٤٨].

٣- وسائل العرض الروائي

٣-١ – *الكون الروائي:*

إن الفرق بين الرواية وبين كثير غيرها من ألوان الكتابة، يكمن في أن الرواية ليست كتابة مسطحة نقرأ كلماتها فندرك محتواها؛ فالكلمات لا تكفي لإدراك هذا المحتوى، الذي يأخذ مظاهر غير مألوفة... فليس هناك

معنى مباشر يبثه الروائي الكاتب؛ هناك كون جديد؛ عالم مواز متشابك معقد يخلقه الروائي، ويتحكم في مكوناته، وفي أحداثه... وإذا كنا لا نفهم الحياة من خلال القراءة حولها، وإنما من خلال مكابدتها، وملاحاتها... فإننا كذلك لا نستطيع أن نفهم رواية من خلال قراءتها، وإنما لابد من الدخول إلى عالمها، وإلى مكابدة الحياة فيها، وملاحاتها... وهناك مفاتيح يقدمها لنا الروائي، تساعدنا على الدخول، بل لعله يدخل معنا هو نفسه مرشدا لنا في كونه الخاص بمكوناته وأحداثه.

٣-٢- مفاتيح الدخول إلى عالم الرواية:

إن مفاتيح بهاء طاهر التي يقدمها إلينا للدخول إلى عالمه الروائي في « الحب في المنفى » كثيرة: فالحب مفتاح. والموت مفتاح. والحلم مفتاح. والحوار مفتاح. والسرد الذاتي مفتاح. والتوزيع الحكائي مفتاح، والمنفى مفتاح... فلنحاول استخدام هذه المفاتيح، واحدا بعد واحد، لندخل إلى العالم الروائي لبهاء طاهر، وهو عالم يستحق عناء المحاولة.

٣-٢-١- الحب:

الحب هو مفتاح باب الدخول إلى كل العوالم الإنسانية، ولسنا بحاجة للتدليل على ذلك، ومع هذا فلا بأس من أن نشير إلى مقدمات القصيدة العربية القديمة، على سبيل المثال، حين كان النسيب مدخلا مهما

لدى الشعراء جميعا، ولا يكاد يختلف أحد منهم في هذا، ويقول ابن قتيبة في تعليل هذا الفعل منهم:

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم...... »[٣]

وبطلا روايتنا: الراوي وبريجيت، تركا الدنيا وملاحاتها، من أجل الحب والسلام والسكينة، لم يطلبا منها غير هذا؛ وكان الحب هو مدخل الراوي إلى عالم حكايته: « اشتهيتها اشتهاء عاجزا كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا. لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائي. لكنها قالت لي، فيما بعد: كان يطل من عينيك. » [ص:٥].

[3]- الشعر والشعراء : ١/ ٧٤ـ ٧٥

هذا هو المدخل، ليس حبا فقط، وإنما اشتهاء؛ ليس اشتهاءً فقط، وإنما اشتهاء عاجز كخوف رهيب لا يحتمله أحد، وكان يطل من عينيه وإن لم يعبر عنه!

يجتمع في الافتتاحية الخوف والغربة والاشتهاء والرغبة... يغزل الراوي من خيوطها نسيجا شفيفا يحيط به عالمه الروائي؛ ويشد منها أوتارا لقيثارته التي يجيد العزف عليها؛ فنسمع منه ألحان الفردوس الأرضي بكل جلالها وجمالها، بكل انسجامها وتضاربها، بكل ألوانها الشبقية التي تضم الموت والحياة معا.

ومع انتهاء الافتتاحية نكون بالفعل قد ولجنا إلى ذلك العالم الروائي الساحر، وأصبحت أرواحنا في شوق للتعرف عليه؛ على كل ما فيه.

ولا يتوقف الحب بل يستمر روحا أثيرية تحيا بها الرواية، ويحرص الراوي على الحديث عنه كلما سنحت فرصة لذلك: « كنت حريصا على ألا يمر يوم دون أن ألقاها... كنت أذهب إلى مقهانا قبل موعد حضورها بكثير مسمرا عيني على باب المدخل.. يقفز قلبي بمجرد أن أراها وهي تخطو بزيها الأزرق.. تمشي كعادتها على أطراف قدميها وابتسامتها تغمر وجهها كله وتغمر الدنيا من حولها... كنت أخفي خجلي وحيرتي بالأحاديث الطويلة... كنت أخاف نظرتها المستقيمة وهي تفتش في وجهي خلف كل الكلمات الفارغة عن الحقيقة » [ص١٠٣]. مشاعر جميلة تميل

القلوب، كما قال ابن قتيبة، وتصرف إليها الوجوه، وتستدعى إصغاء الأسماع إليها... ويحرص الراوي على أن تظل القلوب دائما مفتوحة، فبهذا يكون التواؤم مع عالمه والانسجام معه.

يقول واصفا حاله في الحب: « ذلك اليوم الذي قالت فيه بريجيت إنها تحبني، ذلك اليوم الذي جاء فيه الحب موجة عالية لسابح غشيم، فغمرته الموجة وصار يشهق في جوفها ويخبط بيديه لا يدري إلى أين؟.. ولكن لِمَ أكذب؟.. كنت يومها أطفو فوق تلك الموجة، سعيدا مغرورا، أني أنا– هذا العجوز– قد أحبته هي، تلك الصغيرة الجميلة، وأنها من أجلي تدمع عينها وترتعش يدها حين ألمسها وهي تقول في همس لا يبين: ما الذي يحدث لي؟.. ومن أنا لأستحق كل هذا الفرح؟.. وكنت أسأل نفسي: ومن أنا لأستحق كل هذا الحب؟.. » [ص١٤٢].

وحين تضيق به الدنيا، بكل شرورها وآلامها... يفزع إلى جنته التي صنعها لنفسه؛ ذلك المقهى في النهر؛ وذلك الحب الذي يملأ كونه الصغير:

« أية نعمة أن مقهانا ما زال قائما هناك!

أية نعمة أنه سيحتوينا معا!

أية نعمة أن أراها هناك، آتية من آخر الطريق، تخطو بسرعة كعادتها، تطأ الأرض بخفة كعادتها، لا تمشي، بل تطفو فوق أثير لا يرى.

وأنا معك، أهجر أيضا هذه الأرض الطافحة بشرورها لألحق بك. يرتفع بي حبك إلى هذا الأثير، إلى تلك البراءة لنهرب معا إلى السكينة، ولنصنع معا هذا الفرح » [١٧٣].

ثم في الختام، وحين بدأ شعور الفقد يسيطر عليه؛ كان جنون التشبث والغوص، وكانت محاولات يائسة للبقاء، والتمسك بأذيال حلم محتضر: « دفعني الإحساس بالخطر إلى أن أتشبث بها وأغوص أكثر فأكثر في الدوامة التي تجرفنا معا، تحولت الموجة إلى طوفان عارم يغمر الليل والنهار معا، وكنا نتقلب في هذا الطوفان دون أن نضيع فيه، نندمج معا في موجة واحدة، في قطرة واحدة لا تنفصل » [٢٠١].

لقد أحبا الدنيا، وأحبا أن يعيشا فيها في السلام وفي السكينة، لكنها لم تتركهما لحالهما.

تقول بريجيت: « من يحتمل غطرسة المتكبرين والطغاة والأمراء وآلام الحب المخذول والانتظار الطويل واستحالة العدل وهزيمة الرقة أمام الوحشية وكل تلك الأنانية وكل ذلك الظلم من يحتمل هذه الدنيا؟ » قالت هذا وهي تحاول الانتحار بالسيارة مع حبيبها الراوي، لكنه لم يكن مستعدا بعد!

٣-٢-٢- *الموت:*

تسيطر روح الفقد/ الموت على السرد. ونلاحظ هذا بدءا من مقارنة عمر الراوي (٥٤ عاما تقريبا) مقابل عمر بريجيت (٢٧عاما) ونلاحظه فيما كان من إيلين من نذير للراوي بفراق محبوبته حين كاشفته بخوفها من رحيل يوسف، ذلك الرحيل الذي كانت تشعر به وشيكا... ونلاحظه في عدد القتلى في فلسطين وفى لبنان وفى شيلي... ونلاحظه كذلك في تنبؤ بريجيت بموت إبراهيم، فمات دون أن يقول الراوي بموته: « هل تعرف من جاء ليودعني اليوم؟... دخل ثم شقشق بتحية الصباح... حط على المائدة وراح ينظر نحوي في صمت... ثم اندفع للخارج، لمسني جناحه وهو يخرج. هل مات صديقك إبراهيم؟ » [ص٢٤٠] حتى الراوي ورحيله/ رحيل الروح كما صوره الكاتب؛ رحيل إلى عالم الحلم والصفاء والسكينة؛ كلها أشكال للموت المهيمن على السرد.

إن الحب موت، والمنفى موت؛ الحب استلاب وفقدان؛ ذوبان للمحب في محبوبه؛ محو لهويته الخاصة، فناء فيه... والموت في الرواية من المفاتيح الكبرى؛ سواء كان موت الجسد أم كان موت الروح حين تعيش الأجساد، لكنها تحيا بلا روح!

في عين الحلوة:

حين التقى بالمرضة النرويجية ماريان إريكسون العائدة لتوها من لبنان واستمع لوصفها لما رأت من فظائع اليهود التي ارتكبوها بحق الفلسطينيين في الجنوب اللبناني؛ في مخيم عين الحلوة: « ... وفي الصباح... كل شيء في المخيم كان قد انتهى، البيوت والبشر وكل شيء... لم أتعرف على المكان... كانت الجثث والأشلاء في كل مكان، وبالذات حول المخابيء... رأيت واحدا منها وكان قد تحول إلى بحيرة صغيرة تطفو فوقها رءوس وسيقان وأذرع.... » [ص: ١٢٤ـ١٢٥].

وبعدها، وفي موكب الموت، كان انتحار الشاعر خليل حاوي الذي أطلق الرصاص على رأسه في بيروت!...

في صبرا وشاتيلا:

« أكوام الجثث ملقاة على الأرض.

جثث وراء جثث. وجثث فوق جثث..

كومة لجثث مختلطة لرجال ونساء ملقاة على وجوهها وجنوبها وظهورها.

كومة أخرى ترتمي على ظهورها وسيقانها منفرجة. نساء وأطفال..

كومة ثالثة جثث رجال منتفخة كأن جلودها وثيابها ستنفجر في أي لحظة..

بحيرات دم متجلط تحت الرؤوس وحول الأجساد.

جثث أخرى لرجال وأطفال يحتضنون بعضهم البعض بسواعد ملتوية..

جسد محشور يتدلى نصفه الأعلى فقط من بين الأنقاض ورأسه منكس في الأرض، رقبته من الخلف مجزورة بالعرض..

طفلتان متجاورتان، نصفهما العلوي عار.. حاول أحدهما أن يغطي نصفهما السفلي بصحيفة مفتوحة فلم ينجح، تبرز السيقان الصغيرة منفرجة.

ترتعش الكاميرا عندهما وتقترب قليلا، واحدة من الطفلتين في مكان العينين فجوتان تجلط فيهما الدم.

كومة جثث ممدودة الأذرع إلى جوار جدار مهدم، كأنها تتسلق بعضها البعض.. في الجدار ثقوب رصاص وخطوط دم بالطول.. أصابع جريحة كانت تتشبث قبل السقوط..

جثث كأنها تسجد.... » [ص: ٢٠٩].

للموت رائحة تختلط بكل شيء، تجعلك ترفض كل شيء، وتقبل كل شيء في استسلام، لن تبذل جهدا في المقاومة.. تتخللك الرائحة؛ وتتحد بكل ذرة من ذراتك فتصير رائحة الموت جزءا من تكوينك، ويصبح التخلص منها تخلصا من الحياة ذاتها؛ وهل يمكن أن نتخلص من الحياة بعد كل ما رأيناه؛ إنها أمنية صارت بعيدة المنال!

تلك الحياة الذليلة التي نحياها: موت.. رخص الإنسان العربي وهوانه: موت.. تفرق العرب وعدم اتحاد كلمتهم: موت.. ضياع الحلم وانكساره: موت... وقد كان موت الشاعر اللبناني خليل حاوي، بطريقته، تعبيرا عن موقف العربي الأبي حين لا يرضى هذه الذلة وهذه المهانة وهذا الضعف وهذا التخاذل الذي أصبح العربي المحدث يتزيا به الآن!! لقد أطلق الرصاص على نفسه، وهذا أقل ما يمكن أن يفعله العربي حين تتردى به الحال إلى هذا الدرك السحيق من الذلة والهوان؛ فإما الموت الموت، وإما الحياة الموت؛ اختار هو الأولى، ولا يهم الاختلاف معه في الوسيلة؛ واختار الباقون الأخرى فعاشوا أمواتا، وكان على الراوي هو الآخر أن يموت؛ يموت حزنا، ثم يموت صمتا... وليس يختلف الأمر كثيرا، فالعربي أهون شيء الآن في الدنيا، ورائحة الموت تملأ الحياة؛ إنها العبق الجديد الذي علينا أن نتنفسه مادام الرضا بالحياة يملأ أرواحنا.

٣-٢-٣- *الحلم:*

كثيرة هي مناطق الحلم في الرواية، ربما يلجأ إليها هروبا من شرور الدنيا التي لا يستطيع أن يتعامل معها بمنطقها... يهرب من « غطرسة المتكبرين والطغاة والأمراء وآلام الحب المخذول والانتظار الطويل واستحالة العدل وهزيمة الرقة أمام الوحشية وكل تلك الأنانية وكل ذلك الظلم من يحتمل هذه الدنيا؟ »

بعد سماعه من المرضة النرويجية ما حدث في عين الحلوة من فظائع وأهوال: « قفزتُ من الفراش وخرجتُ مرة أخرى إلى الصالة ووقفتُ أمام عبد الناصر. سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوي؟.. لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟.... ثم أي زجاج هذا الذي يتناثر في الأرض؟.. ومن أين يأتي هذا الرنين؟.. من الذي يصرخ؟ وما الذي يسقط؟ » [ص: ١٣٢].

إن النهاية مكون حلمي، حين يغيب المرء عن وعيه ويرى الأشياء والأحداث بروحه.. يتخلل الأشياء وتتخلله الأشياء... حين لم يستطع أن يتحمل كل هذا الألم بعد ما سمعه من المرضة النرويجية، قارن بين ما حدث هناك وما كان يؤمن به مع عبد الناصر الذي عاد صوته حشرجة: قرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة

مصرية.. عاد صوته حشرجة وطنينا في الأذن لا يحتمل: قامت دولة عظمى تحمي ولا تهدد وتصون ولا تبدد... لا يحتمل فيذهب في عالم الحلم الذي يأخذه طمعا في ألا يعيده ثانية، لولا أن أدركه برنار!

وفي أعقاب جلسة تصفية الحساب مع إبراهيم، تهاجمه الذكريات في قسوة، فيهرب إلى الحلم: « ما معنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟.. من أكون.. ولم لا أنزل الآن في جوف النهر، أرقب من قلب الماء بطون ذلك البجع الأبيض، وأصلي أن يحملني التيار بعيدا جدا، بعيدا عن البجع وعن البط وعن الأشجار والجبال وعن البشر- بعيدا إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوي ثم تغمرني الطحالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخفيني إلى الأبد؟ لو أني فقط أتلاشى » [ص: ٤٢].

وبعد أحداث مخيم عين الحلوة، يأتي الهروب الإجباري؛ ويكون في أوله هروبا إلى الحلم؛ إلى الحلم الجميل الآتي من هناك؛ من عالم الطفولة الصافية العذبة: « وكان ما كان، ثم جاءت السكينة وجاء الجمال... ثم أصبح القط الأسود يطارد الفأر، والفأر يخطف الجبن، ثم كان القط يضع القنبلة في الجبن لكي تنفجر في الفأر فيلقي الفأر الجبن على القط، وحين ينفجر يسقط القط على ظهره، ولكن لا يحترق منه غير شعره وذيله، ثم يرجع قطا كما كان ويعود ليطارد الفأر...» [ص:١٣٣] في المستشفى الذي دخله كان هذا نوعا من العلاج لما وصلت إليه حاله من تدهور شديد في صحته.

وهناك حلم النهاية، أو نهاية الحلم: « لم أكن متعبا. كنت أنزلق في بحر هادئ.. تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد، كان الصوت يكرر يا سيد!.. يا سيد!.. ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيدا. تترجرج في بطء وتهدهدني.. والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة » [ص:٢٤٨].

وكانت النهاية بذلك موفقة؛ حين لم يقطع الراوي بأمر، تركناه هناك حيث أحببنا أن نجده، في تلك المدينة الشمالية، التي كانت له فيها أحداث وذكريات جميلة؛ تركناه في حالة الحلم تلك يذهب في السلام وفي السكينة، وبجانبه شرطي من هذا البلد قلق عليه، يناديه برفق ووداعة: « يا سيد.. يا سيد.. هل أنت بخير؟ » [ص:٢٤٨].

وليس فقط الأحلام التي يذهل فيها عن نفسه، بل ثم حلم هو عماد الرواية؛ الحلم الناصري الذي يمثل محورا مهما يدور حوله السرد؛ وهو في الواقع ليس الحلم الناصري في ذاته، وإنما حلم الوحدة العربية، والاجتماع على كلمة واحدة، وفعل واحد؛ فعل يرهب إسرائيل على وجه الخصوص فلا يعود لها الشجاعة على فعل ما فعلت، في فلسطين، وفي لبنان... هذا الحلم الذي مات، فيما يرى الراوي، بموت صاحبه عبد الناصر... يخاطب إبراهيم: « أنت على الأقل تعرف أنني كنت أدافع عن عبد الناصر قبل أن

يموت وبعد أن مات. لم أغير موقفي وكنت معه عن عقيدة » [ص: ٣٠]. إن وقوف الراوي وراء الرجل لم يكن تبعية عمياء وإنما كان وقوفا واعيا، نابعا من قلب الحب لكل ما هو عربي، والغيرة على كل ما هو عربي؛ من أجل إقامة دولة عظمى تحمي ولا تهدد وتصون ولا تبدد، كما قال عبد الناصر في خطابه الشهير يوم الوحدة مع سوريا... إنه الحلم الذي ظل حلما، ولم يكن له إلا أن يظل هكذا أبدا!

٣-٢-٤- الحوار:

٣-٢-٤-١- هناك الحوار الداخلي، يلجأ إليه حين يدخل في ذاته، يحاورها لعله يصل معها في صمت إلى نتيجة تريح ضميره؛ وغالبا ما يكون هذا فيما مضى من أحداث، مع منار، حين يجد في تداعي ذكرياته معها أنه يظلمها في شيء، فهناك روح يقظة منصفة، ربما نشأت عنده بفعل كل تلك السنين، هذه الروح تطل عليه من داخله، تراجعه، وترده إلى الحق، وربما جار على نفسه... « كنت قد تعلمت من زمن طويل أن أداري غضباتها الصغيرة الخفية. وكنت..- كفى!.. كن عادلا، لابد أنها هي أيضا كانت تداري غضباتك الصغيرة الخفية » [ص٨-٩].

« ولما لاحظت أن خالد يحب الشعر وأني أشجعه على القراءة، قالت: لا داعي لأن يخيب الولد وهو نابغ في الرياضة، ولما...- لا، كفى مرة أخرى انتبه وتوقف. إلى أين تريد أن تصل من ذلك؟ أنها سيطرت على

الطفلين؟.. ليكن!.. وأين كنت أنت؟.. لماذا لم تفعل شيئا لتقترب منهما أكثر؟... على أي شيء تلومها هنا بالضبط؟.. » [ص: ١٠-١١].

وفي جلسته الأولى مع إبراهيم يتركه في حوار طويل مع نفسه: « فلتعترف بأنك وقد ملأتك الهزيمة والغضب أصبحت نافد الصبر، مستعدا للشجار مع منار ومع غير منار. فلم لا تكون هي أيضا قد نفد صبرها وامتلأت بخيبة الأمل؟..- ربما» [ص:٢٧].

« إنني أيضا صنعت شقاء لطفلين هما كل عالمي، أو كانا كل عالمي.. بم ينفع في هذا أي تبرير أيها الهارب؟.. وهل يعذبك هذا حقا كما ينبغي... لو أنني فقط أعرف أين هي الغلطة الحقيقية أو متى بدأت؟.. » [ص: ٤٤].

وحين كاشف يوسف بحقيقة الأمير حامد، وشراكته مع دافيديانن أكبر نصير لإسرائيل في المدينة، لم يشعر بالرضا عن ذلك؛ شعر أنه لم يخدم يوسف كما كان يظن أنه يفعل؛ فحاول أن يدخل إلى ذاته وأن يحاور نفسه لعله يصل إلى نتيجة:

« كنت فقط تريد أن تعرف من هو الأمير حامد، فإذا كل الخيوط تقودك إلى دافيديان. صحيفة قومية وتقدمية حقا!.. حسبها سموه بدقة شديدة: أطعمه أولا بوهم المباديء. أعطه الأمل في أن يرجع صحفيا بالفعل بعد أن أصبح نكرة. دوخه أيضا بأموال لا يحلم بها... ثم في النهاية ضعه

خاتما في إصبعك وحركه كما تريد. مهما كان الثمن فسيتكلف أقل من غيره وسيكون أكثر طاعة. ولكن لماذا؟.. ما الذي يريده مني بالفعل؟.. لماذا أنا؟... اهدأ!.. انس هذا الأمير في النهاية. ألم تعاهد بريجيت ونفسك على أن تتجنب هذه الدنيا؟.. ولكن هذا هو ما نفذته بالفعل... ولكن كفى!... فليذهب الأمير ودافيديان إلى أي داهية. فليذهبان إلى النسيان وهذا هو الأهم. فكر فقط في الفرح الوحيد الذي يمكن أن تفوز به من هذه الدنيا. » [ص: ١٧١- ١٧٢].

٣-٢-٤-٢- وهناك الحوار الخارجي الذي يلجأ إليه ربما لإضفاء مسحة من الصدق على ما يقدم، أو لتحقيق نوع من الحيادية في الرواية، فلا يستأثر الراوي وحده بتوجهه الفكري على أيديولوجيا الحكاية؛ فعندما يجتمع الراوي مع إبراهيم المحلاوي الماركسي، لو أن الراوي تفرد بسرد الأحداث لكان هناك شك فيما يقدم؛ لهذا يلجأ الروائي إلى المشهد الحواري يعرض لنا فيه الأفكار، والأفكار المضادة، لا يتدخل ولا يوجه، وكل شيء يدور أمام أعيننا:

« فقال إبراهيم وهو يحول وجهه عني من جديد: نعم ولكن هذا لم يمنع أبدا أنك كنت في عهده ترتقي في الصحيفة كالصاروخ، وتسافر في كل المهام الصحفية للخارج أيام كان السفر للخارج أصعب من السفر للقمر..

قلت منتفضا: ماذا؟.. هل رقيت إذن لأنني كنت أنافق أو لأني كنت محسوبا على أحد؟

- أنا لا أقصد هذا...

- لا، بل تقصد! ثم ماذا حدث أيام سيطرت أنت وأصدقاؤك على الثقافة في البلد؟.. ألم تفصلوني أيامها من لجنة الثقافة الجماهيرية؟

- من فعل ذلك من فضلك؟

- أنتم: الشيوعيون.

- هذه أوهام!...

كنت أعرف أن صوتي قد ارتفع وأن عيونا ترمقني في المقهى ولكني لم أبال:- بل هي حقائق. كنت أحب الرجل وما زلت أحبه. أراد أن يغير الحياة في بلادنا فحاربتموه أنتم وغيركم.

ضرب إبراهيم كفا بكف واحتد وهو يقول: لا، هذا يزيد على الحد! كيف حاربناه نحن وأين حاربناه؟ في معتقل الواحات أو في معتقل القناطر؟ أو ربما نكون نحن الذين حاربناه في اليمن وسيناء دون أن أدري!.. انظر إلى الأمور كما هي يا صديقي.... » [ص: ٣٠-٣١].

وحين لا يكون الراوي على معرفة بمن يتعامل معهم، فمن المنطقي أن يتبع تقنية العرض تلك؛ ففي اللقاء الأول الذي كان بينه وبين بريجيت ومولر، حين عرفه إبراهيم عليهما، نجد كل شخصية تتحدث بلسانها، والراوي لا يتدخل، هناك فقط المشهد الحواري:

« ... ولم يكن لنا مكان في الحوار، فملت على بريجيت وقلت بصوت خافت: فهمت مما قاله مولر في بداية المؤتمر أن الترجمة ليست مهنتك.

فقربت وجهها مني وقالت وهي تهمس مثلي: لو كانت مهنتي لما أفسدت المؤتمر...

قلت: ولكن ما فعلته أنت كان هو الشيء الإنساني الوحيد في هذا الاجتماع....– أبدا. أنا لست أفضل من غيري. كانت.. كانت مجرد لحظة ضعف... » [ص:٤٦] وكانت تلك أول العلاقة الحميمة بين الراوي وبريجيت.

وحين يكون الكلام صعب التصديق، فعلى الراوي أن يعرضه، ولا يسرده، عليه أن يقدم لنا مشهدا حواريا يتضمن ما يريد من أفكار؛ هكذا فعل بهاء طاهر حين كان يعرض ما يضاد ما يتشدق به الغرب، من حرية ومساواة... فها هو إبراهيم المحلاوي في لقائه مع برنار الصحفي التقدمي،

يحاول أن يقنعه بنشر ما جاء به من فظائع الإسرائيليين في الجنوب اللبناني؛ فيقول له برنار: « لن تجد صحفيا هنا مستعدا لنشر هذا الكلام.

قال إبراهيم: لماذا أنا أعطيك حالات محددة بالأسماء وبالشهادات من مصادر محايدة.

فقاطعه برنار- وأنا أصدقك مائة في المائة، ومع ذلك فأنا لا أستطيع أن أنشر هذا...

قال إبراهيم في خيبة أمل: ولكن لماذا؟..

تطلع إليه برنار من خلف نظارته السميكة وهو يقول ببطء: أنت تعرف لماذا. إن قلت إن هناك جنودا مسلحين يخطفون مواطنين عزلا من السلاح من دولة أخرى فهذا اتهام خطير..

قاطعه إبراهيم: ولكني أعطيك دليلا على ما أقول وأعطيك أسماء حقيقية...

تردد برنار قبل أن يقول: لا يكفي. قلت لك أنا أصدقك، ولكن كيف يصدقني رئيس التحرير؟ ماذا أفعل أنا أو يفعل هو لو جاءنا تكذيب رسمي وقيل لنا إن هؤلاء فدائيون وإننا بذلك نشجع الإرهابيين، أو قيل أخطر من هذا، إننا نعادي السامية بالدفاع عن هؤلاء الإرهابيين؟

تمتم إبراهيم وكأنه يحدث نفسه: تعادي السامية؟ ما الذي جرى للدنيا؟.. كنت أعرف أني سأجد صعوبة ولكن ليس إلى هذا الحد. » [ص: ٧١].

وهذا الحوار قد يكون بالعامية، مثل حواره التليفوني مع ولديه خالد وهنادي:

«- ألو.. بابا

- أيوة يا حبيبتي.. إزيك يا هنادي؟

هلكانة من المذاكرة، والدنيا حر جدا.

معلهش شدي حيلك يا هنادي هانت.. الامتحان الأسبوع الجاي، مش كده؟

أيوه. ادعي لي يا بابا!... » [ص: ٨٤ ، ١٨١].

ربما بذلك يهدف إلى خلق لون من الحميمية التي تضفي دفء القرابة بين أب وابنته، وبين والد وولده.

٣-٢-٥- السرد الذاتي:

وهو خلافا للحوار الداخلي يأتي من طرف واحد هو السارد، لا نسمع من صوت إلا صوته، ففي تلك الوقفة التي وقفها مع نفسه في استرجاع خارجي يضرب بجذوره في ماض بعيد؛ ذكريات كانت بينه وبين منار... « في المرة الأولى التي سافرنا فيها إلى الخارج في رحلة الأسبوع السياحية إلى بلغاريا، بهرتني تلك الزخرفة المنمنمة في الأرض كما بهرت منار. سألتني ونحن في الغابة: ممنوع أن نقطفها؟ قلت: لا أظن... زهرة واحد صفراء... رشقتها في شعر منار وأنا أقول كم أنت جميلة هكذا. وكانت بالفعل جميلة بتلك الزهرة في شعرها الأسود فقبلتها وعدنا نضحك من جديد، سعيدين كما كنا من قبل، لأننا لأول مرة نتمشى وسط غابة خضراء لا يحدها البصر. ولكن في المساء، ونحن في الفندق، كان لابد أن أدفع الثمن. في أي مكان غريب من عقلها كانت تحتفظ بتلك الأشياء الصغيرة؟.. تلك الأشياء التي كنت أنساها في لحظتها؟.. وأية قدرة على توليد المعاني التي لا تخطر على بال؟.... » [ص:٨].

وحين دخل قاعة الفندق يعرض لنا ما رأى من خلال هذه التقنية: « لم يكن هناك غير ستة أو سبعة من الصحفيين... من يهتم... أي شيلي وأي حقوق؟.. انتهى يا صاحبي زمن الارتباع عندما ذبحوا الآلاف في استاد

العاصمة هناك. انتهى زمن ذرف الدموع على الليندي بعد أن قتله العسكر. قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات. حاربوا عبد الناصر بقولهم ديكتاتور، فلماذا الليندي الذي جاءت به الانتخابات؟..الذئب قال للحمل إن لم تكن عكرت الماء لأنك ديكتاتور فقد عكرته لأنك ديموقراطي. أنت مأكول مأكول... من يذكر الآن نيرودا؟.. » [ص١١- ١٢].

وبعد أن حكت له بريجيت حكايتها بينها وبينه يستعيدها مرة أخرى أمامنا؛ ينقلها إلينا بتقنيته تلك: « رأيت بريجيت الطفلة تدق بقبضتيها الصغيرتين صدر مولر.. ورأيتها في المدرسة، لم يتشكل جسدها الجميل بعد، طويلة بالنسبة لسنها لكنها أميل إلى البدانة... تخجل من مظهرها وتجد أنفها أطول مما ينبغي... أحبت الكتاب الذين أحبهم أبوها همنجواي ولوركا وجوته.. تتجنب الأولاد بالذات... » [ص: ١٠٤] ومن ثم تأتي حكاية بريجيت وألبرت.

بعد أن يخرج من المستشفي الذي دخله إثر تدهور صحته عقب أحداث عين الحلوة، في تلك الليلة: « وأنا أحبك، وأنت معي، في الليل الحنون، في الحديقة الحانية، ولا تعودين صغيرة ولا أعود كهلا ولكنا مجلوان معا في ذلك القمر الفضي، في عمر واحد، دون عمر، في قلب الحب الطفل، في الزمن الوحيد الأبدي، وأنا أحبك، وأنت معي.. وكان هذا في البدء، ليلة أصبحنا واحدا. » [ص: ١٤٤].

وبعد أن ينتهي مع يوسف من حكاية الأمير، يعاتب نفسه أن صرح له بما يعرفه عن ذلك الأمير وعن علاقته بدافيديان... وتتوارد الذكريات الأليمة... فيفر منها إلى حيث سيجد بريجيت، وحين رأى ذلك المبنى البيضاوي الداخل في النهر شعر بالراحة الكاملة في نفسه، وفي امتنان راح يعدد النعم التي تحيط به، وتحميه من مثل تلك الذكريات:

« أية نعمة أن مقهانا ما زال قائما هناك!

أية نعمة أنه سيحتوينا معا!

أية نعمة أن أراها هناك، آتية من آخر الطريق، تخطو بسرعة كعادتها، تطأ الأرض بخفة كعادتها، لا تمشي، بل تطفو فوق أثير لا يرى. وأنا معك، أهجر أيضا هذه الأرض الطافحة بشرورها لألحق بك. يرتفع بي حبك إلى هذا الأثير، إلى تلك البراءة لنهرب معا إلى السكينة، ولنصنع معا هذا الفرح. » [ص:١٧٣].

٣-٢-٦- *التوزيع الحكائي:*

وهو من أهم وسائل العرض الروائي، وهنا على وجه خاص تظهر خطورته في التوجيه الشعوري للقارىء، فنحن نعلم أن تتالي الأحداث لا يجري اعتباطيا في سرد ما، فحدث وراء حدث يولد شعورا لا يولده غيره وراءه؛ ولعل من أظهر الأمثلة على ما نقول أن جاءت أحداث الفراق في نهاية

الرواية مباشرة بعد الأحداث الدامية في صبرا وشتيلا ؛ حيث كان القلب مهيئا للبكاء ؛ ولم يكن مهيئا أبدا لانتهاء الرواية وهو على هذه الحال ؛ فكان فقد على فقد، وكان بكاء على بكاء... وموت على موت ؛ فكانت الخاتمة بذلك خاتمة حياة وليس خاتمة رواية! ومن ثم كانت النتيجة المتمثلة في ذلك الأثر الذي تتركه الرواية ولا يكاد يخبو مهما مر الوقت.

ومن الأمثلة على أهمية التوزيع الحكائي كذلك ما وجدناه في المفتتح من روح تمهد لعالم الرواية تمهيدا ذكيا، حيث اجتمع فيه الخوف والغربة والاشتهاء والرغبة... وكلها مشاعر عزف عليها الروائي حتى آخر الرواية، وامتزجت معا لتقدم لنا في النهاية تلك الروح العبقرية التي تميزت بها « الحب في المنفى ».

٣-٢-٧- المنفي:

كان الحب هو وسيلة العرض الروائي الأولى، ونضع المنفى وسيلة خاتمة، نشير بذلك إلى كونهما معا يمثلان الإطار الذي تجري فيه الأحداث؛ ولكنهما ليسا إطارا فحسب، بل هما روح الرواية التي تسري في كل جسدها وتمنحها خصوصيتها.

والمنفي ليس مكانا في الرواية، المنفي هو روح الرواية؛ هو انكسار حلم البطل بالوحدة العربية وضياعه منه؛ المنفى هو إقصاؤه عن منصبه؛

المنفى هو وجوده في بلاد الشمال؛ هو طلاقه لزوجته؛ هو فراقه لأبنائه؛ هو وجوده في عالم العار؛ عالم القوي المالك والضعيف المملوك؛ عالم الحريات المصادرة والشعوب الجائعة؛ عالم ماسياس وسمو الأمير؛ عالم مسخ يقتل أبناءه. المنفى هو استلابه القهري في ذلك الحب الذي ولد ميتا؛ هو العجز المهيمن على الرواية؛ العجز العربي، وعجز الأبطال عن المقاومة والدفاع عما يملكون، وعجز العالم عن تطبيق أفكاره الكبرى عن الحريات وحقوق الإنسان... المنفى هو هروبه إلى الماضي وعيشه في ذكرياته معظم الرواية؛ هو هروبه إلى الحب، وإلى السلام، وإلى السكينة.

٣-٣-١ - الصورة، والدخول إلى عالم الرواية:

قلنا إن الروائي لا يستطيع الحديث عن عالمه الروائي. لا يستطيع إخبارنا بمكوناته وبما يجري فيه... كل ما يستطيعه هو أن يصف لنا ما هناك؛ أن يصوره كما هو، وأن يقدم لنا مفاتيح الدخول إلى عالمه. وقد جربنا مفاتيح الدخول، ولعلنا الآن في عالمه؛ بقي أن يرشدنا إلى كائناته الروائية، وأن يعرفنا عليها؛ بقي أن نتعرف على ما حولنا؛ فالرواية عالم كلي يخلقه الروائي، عالم تصويري لا يتكون من كلمات تتحد معا لتكون معنى؛ إنها نظام متكامل من العلامات التي تتآزر معا لتكون عالما جديدا؛ عالما بريا لم يطرق من قبل، وفي هذا الصدد يكون اللجوء إلى التصوير هو الوسيلة الأسلم لولوج الروائي إلى هذا العالم، وعرضه عرضا صادقا.

« هشة كفراشة » عنوان وضعه الكاتب للفصل الرابع، كلمتان تحملان معاني كثيرة تتعلق بالموصوفة، وكنت أحسبها بريجيت، إذ كانت قد حكت للراوي حكاية حزنها في الفصل السابق، وكانت بحق هشة كفراشة؛ لكن المفاجأة أن هذا الوصف لم يكن لبريجيت، وإنما كان لأم إبراهيم المحلاوي، فقد كانت هي الأخرى هشة كفراشة، لكن الهشاشة تختلف بين الاثنتين؛ هشاشة المرأة العربية القديمة المغلوبة على أمرها، وهشاشة المرأة الأوروبية المعتمدة دائما على نفسها!!

والحقيقة أن مسألة العنوان هذه تستحق وقفة؛ فعناوين الرواية في معظمها عناوين قصائد أكثر منها عناوين فصول روائية؛ ولكن ما الفرق؟! لعل الرواية تنتمي إلى جانب الشعرية أكثر؛ ولعل كتابات بهاء طاهر؛ ولعل « الحب في المنفى » على وجه خاص تنتمي إلى عالم الشعر أكثر وأكثر؛ فالحب، والموت، والحلم، والمنفى... تمتزج معا لتوحي بروح غرائبية، هذه الروح كفيلة بالإيهام بتقديم شعرية مكثفة لارتباطها الحميم بأعمق المشاعر الوجودية في النفس البشرية؛ والشعر كما نعلم هو روح كامن في الأشياء. وليست الروح فقط هي كل الموجود لدينا هنا، وإنما هناك طريقة التعبير، وهناك بعض الخصائص الأسلوبية التي تنتمي إلى الشعر أكثر من انتمائها إلى عالم النثر.

ولنعد إلى حديثنا عن العناوين، ولنسرد أولا عناوين الفصول في الرواية: مؤتمر كغيره– ماض بعيد.. ماض ميت– هذا المساء أريد أن أتكلم–

هشة كفراشة- كم أنت جميل- طبول لوركا لدم الشاعر- ليل حنون.. حديقة حانية- دع هذا اليوم يبطيء- هذا الكهف- كل أطفال العالم- صعود الجبل.

تكاد كلها تكون عناوين شعرية بامتياز؛ لا علاقة بينها وبين المباشرة النثرية؛ فباستثناء أولها: " مؤتمر كغيره " ذلك العنوان المراوغ الذي يوحي بتقريرية فجة، ويمثل استباقا يعد بأحداث معتادة لاحقة... لكن كل ذلك لم يكن؛ فلا الأحداث اللاحقة جاءت معتادة، ولا كانت ثم تقريرية فجة؛ بل كان الفصل الأول مدخلا رائعا إلى ذلك الكون الروائي؛ تعرفنا فيه على العلاقات بين الراوي وصحيفته، وبينه وبين بريجيت، وبينه وبين مطلقته، وبينه وبين ولديه... وتعرفنا كذلك على شيء من أحوال شبابه، وتعرفنا على فضاءات المكان المختلفة التي سنتنقل بينها طول الرواية... ولكن مع ذلك كله لا نستطيع أن نقول إن العنوان لا يناسب مكانه، فالمؤتمر كان في هذا الفصل حدثا ضخما جدا؛ هل نستطيع أن نمثل أهميته بأهمية المقدمة الموسيقية التي تمثل مفتتحا مهما جدا في رسم الخريطة النفسية للعمل الفني التمثيلي أو المسرحي؛ يتأهب من خلالها المتلقي لما هو مقبل عليه.. نعم كان المؤتمر بما جرى فيه من أحداث وأقوال مدخلا لا يمكن إغفاله ولوجا إلى كوننا الروائي في « الحب في المنفى » إضافة إلى كل ما سبق، ففيه تمهيد للحقوق الضائعة للإنسان، وفيه نرى الطبيعة النفسية لبريجيت، وكذلك طبيعة برنار الصحفي السويسري.

وبعد ذلك فكلها عناوين إيحائية تمنح الكثير من المعاني، لأنها تحمل روحا ثرة يمكن توجيهها حيثما أراد السرد؛ إنها نوافذ سحرية لا تطل على عوالم الرواية فحسب، بل تحمل هذه العوالم نفسها بكيفية تتناسب مع سحريتها، وإطلالنا بعد ذلك على تلك العوالم ليس سوى لون من ألوان فك الطلسم، والإبحار في أكوان غير مطروقة.

وإذا كانت « مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي المجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية »[4] فإن هذا يتحقق ببساطة شديدة عند بهاء طاهر، في « الحب في المنفى » فهو لا يقدم لنا الأشياء والأحداث كما كانت، وإنما يقدم رؤى حول الأشياء والأحداث، كما انطبعت في داخله:

« ويقربنا الصمت أكثر عندما نتطلع عبر زجاج المقهى إلى ذلك الجبل المستطيل المتعرج، الرابض على ضفة النهر الأخرى كتمساح طويل الذيل » [ص:٥].

هذه الصورة التي تجمع بين الصمت والجبل المتعرج والتمساح الطويل الذيل... تحمل مشاعر يغلب عليها شعور الغربة في هذا الصمت والفراغ،

[4] – محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ط١، ١٩٨١، ص٣٨

وهذا الانسياب الموسيقي في بناء الجملة؛ وفي الوصف المتكرر للجبل: المستطيل المتعرج الرابض... وكل هذا يعطي إحساسا بأن الراوي ينعى ذلك التمساح المتجمد على ضفة النهر الأخرى؛ وكأن ثمة علاقة بينه وبين ذلك التمساح الذي يشبهه الجبل... إن روح القرب الذي يتحدث عنه الراوي في قوله: يقربنا الصمت؛ روح حائرة لا تشعر باستقرار ولا براحة، ولعل الصمت يقربهما من النهاية التي كانا في حذر منها شديد.

« كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة التي عادت تكسو الأشجار منذ وقت قليل زاهية الخضرة، تكاد تكون شفافة.. تتجمع في قبة هشة ناعمة تحركها الريح الخفيفة فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقوبها المتناثرة، موجات صفراء تسبح بسرعة فوق الحشائش ثم تختفي لكي تعود كالمفاجأة، وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير في مرورها الزهور البرية الصغيرة الصفراء والبيضاء التي تزخرف الأرض في الصيف » [ص:٧].

في هذه الفقرة يصف لنا الراوي هذا المكان وصفا دقيقا لا يترك شيئا من التفاصيل وكأن له عين الكاميرا؛ يصف جمال الغابة وهدوءها، وكساءها الجديد الزاهي الذي ترتديه من قريب، ومن فرط جدته يكاد يشف عما وراءه... وفي هذه الأثناء يتوقف الزمن طويلا، ويتوقف معه جريان الأحداث وكأن الراوي قد غفا مستريحا من عناء شديد مضى، وعناء شديد منتظر؛ وبالفعل كان الأمر فيما بعد كذلك.

ومثله ذلك التوقف الزمني الذي يستريح فيه الراوي بوصف ذلك المقهى الذي كان يجمعه وبريجيت. وذلك الجبل بخضرته الزاهية والبيوت البيضاء المتناثرة عليه بسقوفها القرميدية.... وكأن هذه الوقفات الوصفية لها أهميتها بين حين وآخر، ليأخذ الراوي نفسه، ويستعيد نشاطه، حتى إذا عاد إلى لهاث الأحداث الجارية بعنف، عاد بحيوية متجددة:

« أما أنا فكنت أحب بالفعل ذلك المقهى البيضاوي الشكل الداخل في النهر كصدفة ملقاة على اللسان الصخري. كان يشغل موقعا هادئا من الشاطيء ويقود إليه ممشى طويل، تزين الزهور المعتنى بها أحواضا ممتدة على جانبيه... نافذة مفتوحة، تطل عبر النهر العريض على الجبل الذي اكتسى في ذلك الوقت من السنة بخضرة غاباته وحدائقه الشاسعة، وتناثرت وسط أشجاره البيوت البيضاء بسقوفها القرميدية التي تبرز كأهرامات متدرجة كلما ارتفعت في الجبل، إلى أن تصبح عند القمة مجرد مثلثات حمراء دقيقة وسط الأشجار » [ص:٢٣].

٣-٣-٢- *تحولات البجع:*

ثم تأتي البجعات البيضاء لتحتل مكانا كبيرا في الرواية، ولن يكون هذا محض صدفة، لابد أنها تشير إلى شيء ما؛ شعور ما؛ فكرة ما... ولنر. ففي مرة:

« تركته مستغرقا في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات فضية متلاحقة بنور خاطف، وفي متابعة بجعات بيضاء تسبح في حركات دائرية وهي ترفع رءوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ في صمت... » [ص:٢٣].

وفي مرة ثانية:

« كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. وذعرت بطة رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهي تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التي لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسكنت أخيرا وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهي تتلفت ببطء نحو اليمين واليسار.» [ص:٣١].

وفي مرة ثالثة:

« كانت هناك بجعة وحيدة مؤرقة تنزلق ببطء فوق سطح النهر الأسود وهي تحني رقبتها البيضاء الطويلة وتدفن منقارها في صدرها » [ص:٩٨].

وهناك، حول هذه المرات الثلاث، ملاحظتان قد يكون لهما دلالاتهما المهمة بهذا الصدد:

– الأولى: تحول الوصف من العزة والشموخ الذي يتحلى به البجع في المرة الأولى: « ترفع رءوسها الشامخة » ومن الجلال الذي كان يتحلى به في المرة الثانية: « راحت تنزلق فوق الماء بجلال » تحول كل هذا في المرة الثالثة إلى لون من ألوان الخضوع والانحناء « بجعةٍ وحيدة مؤرقة تنزلق ببطء فوق سطح النهر الأسود وهي تحني رقبتها البيضاء الطويلة وتدفن منقارها في صدرها » وحتى النهر صار أسود، معِ هذا التحول الكبير الذي أصاب البجع.

– وملاحظة ثانية: هي أن الاهتمام بالبجع، ووصفه في حالاته المختلفة كان يرتبط دائما بوجود إبراهيم المحلاوي؛ وحين غاب عن الأحداث غاب معه الحديث عن البجع.

فإذا فهمنا هذا التحول في أحوال البجع على أنه لون من ألوان الانكسار الذي لا يترك في الرواية حلما إلا أصابه؛ يبدأ الحلم كبيرا ثم يتضاءل حتى يتلاشى.. حلم الراوي؛ حلم إبراهيم؛ حلم بريجيت، ومولر، وألبرت، ويوسف.... كلها كانت بجعات شامخة يكسوها البهاء والجلال، وكلها تحطمت على صخور الواقع الأليم، سواء كان هذا الواقع أميرا عربيا، أم عنصرية يمينية، أم ديكتاتورية، أم إمبريالية... الخ. ففقدت البجعات بذلك كل جلالها وشموخها، وأصبحت تسبح في بطء ذليلة منكسرة فاقدة كل روح للحياة!!

فهل كان ارتباط كل هذا بإبراهيم أكثر من غيره؛ حين جاء بحلمه الكبير، وأمله الضخم في المجتمع الأوربي، وفي الأحزاب السياسية، وفي المنظمات الإنسانية... أنها ستفعل شيئا لذلك الشعب الأعزل الذي تبيده إسرائيل عن آخره.. لكن الحلم ينكسر والأمل يموت على أعتاب أول مدينة يهبط فيها لحضور ذلك المؤتمر؛ فلا أحد يستطيع أن يفعل شيئا.. ربما كل ما يستطيعون، ويا للعجب، هو أن يساعدوا إسرائيل؛ فعداء السامية غير محمود العاقبة!!!

ومع نذر النهاية، ومع خوفه من ضياعها، يحاول مستميتا أن ينهل من نبعها ما يستطيع؛ أن يتشبث بها أن يغوص فيها، أن ينهل أكثر وأكثر لعله يرتوي ريا لا عطش بعده؛ لكنه الري الذي يزيد العطش، ويلهب الشوق:

« دفعني الإحساس بالخطر إلى أن أتشبث بها وأغوص أكثر فأكثر في الدوامة التي تجرفنا معا. تحولت الموجة إلى طوفان عارم يغمر الليل والنهار معا. وكنا نتقلب في هذا الطوفان دون أن نضيع فيه، نندمج معا في موجة واحدة، في قطرة واحدة لا تنفصل » [ص:٢٠١].

وفي موقف لا يصلح معه سوى هذه التقنية؛ لنقل ما يجري في لبنان؛ في صبرا وشاتيلا من رعب يذهل الأم عن رضيعها؛ ويشيب له الولدان: « صمت. ظلام على الشاشة. دون أي مقدمات يظهر مذيع أعرفه... في وجهه

وفي عينيه تعبير حزن غير محدد... في عينيه غشاوة ندية من الدمع... ظلت الكاميرا مسلطة على وجهه فترة قبل أن ينطق: ... في خلال عشرين عاما من العمل هذه هي الرسالة التي تمنيت ألا أنقلها إليكم... تتجول الكاميرا في صمت. تتجول وسط أزقة ضيقة وبيوت مدمرة تبرز منها أسياخ حديد ملتوية وبقايا أثاث محطم ولكن لا مظهر لأي حياة تتحرك. ثم تتمهل الكاميرا وهي تنقل الصور من بعيد.

أكوام الجثث ملقاة على الأرض.

جثث وراء جثث. وجثث فوق جثث..

كومة لجثث مختلطة لرجال ونساء ملقاة على وجوهها وجنوبها وظهورها.

كومة أخرى ترتمي على ظهورها وسيقانها منفرجة، نساء وأطفال..

كومة ثالثة جثث رجال منتفخة كأن جلودها وثيابها ستنفجر في أي لحظة..

بحيرات دم متجلط تحت الرؤوس وحول الأجساد.

جثث أخرى لرجال وأطفال يحتضنون بعضهم البعض بسواعد ملتوية..

جسد محشور يتدلى نصفه الأعلى فقط من بين الأنقاض ورأسه منكس في الأرض، رقبته من الخلف مجزورة بالعرض..

طفلتان متجاورتان، نصفهما العلوي عار.. حاول أحدهما أن يغطي نصفهما السفلي بصحيفة مفتوحة فلم ينجح، تبرز السيقان الصغيرة منفرجة.

ترتعش الكاميرا عندهما وتقترب قليلا، واحدة من الطفلتين في مكان العينين فجوتان تجلط فيهما الدم.

كومة جثث ممدودة الأذرع إلى جوار جدار مهدم، كأنها تتسلق بعضها البعض.. في الجدار ثقوب رصاص وخطوط دم بالطول.. أصابع جريحة كانت تتشبث قبل السقوط..

جثث كأنها تسجد.... » [ص:٢٠٨- ٢٠٩] جثث؛ جثث؛ جثث... كفى يا بهاء؛ رائحة الموت وطعمه في كل شيء الآن... يقول إبراهيم في اتصاله التليفوني بالراوي من هناك؛ من موقع الحدث: « في واحد من الشوارع كانت الأرض زلقة. غاصت قدمي. كان هناك جير طري على الأرض يغطي حفرة كبيرة. ومن هذه الحفرة كانت تبرز رؤوس مهشمة وأذرع وسيقان مسودة... في مدخل المخيم بيت لصاحب محطة بنزين أعرفه اسمه مقداد، ذبحوه وذبحوا كل أسرته... أحصيت بنفسي أربعين جثة في بيت

مقداد. كلهم جزروهم وبتروا أعضاءهم واغتصبوا كل النساء والبنات ثم تركوهم عرايا... » كفى؛ « ارتفع صوت إبراهيم... رأيت زينب مقداد. كانت حاملا في شهرها الأخير. شقوا بطنها وأخرجوا منه الجنين. مزقوا أطرافه ووضعوا ساقيه وذراعيه على شكل دائرة على صدر أمه بعد أن بتروا ثدييها، ووضعوا رأس الجنين وسط الدائرة وكان الدم متجلطا وكان الدود والذباب يأكل في الرأس المبتور.. تقيأت.. خرج كل ما في جوفي...» [ص: ٢١١] صفارة طويلة.. وفي التليفزيون كان مسلسل دالاس ما زال يدور... والأرض كلها تدور والمعصومون لا يمسهم أحد يا برنار، والخرس، كما قلت، أصاب الجميع بما فيهم بلادك الحرة... خرس عن حقوق المستضعفين؛ حقوق الإنسان ليست لأي إنسان؛ إنها لمن يستطيع أن ينتزعها؛ ليست هبة وليست منحة!!!

قل يا برنار: « إن كل الجرائم التي ارتكبها هولاكو وأتيلا وهتلر في سنين، من تفنن في القتل والحرق والاغتصاب والتعذيب نجحت إسرائيل وحلفاؤها في اختصارها في أربعين ساعة فقط. » [ص:٢١٦].

وإنه مسلسل مستمر: دير ياسين، وقبية، وعين الحلوة، وصبرا.... وإنه بيجين، وإنه شارون.... وإنهم عشرون ألف شهيد، وخمسون ألف جريح، سقطوا ردا على ضرب سفير واحد لإسرائيل بالرصاص في لندن!!! إنها محاولات لإبادة شعب؛ وهل هذا غريب، ألم تفعل أمريكا ذلك من قبل؛

ألم تقتل خمس سكان العالم شعبا له حضارته هم الهنود الحمر... إنه مسلسل مستمر، والسلام للجليل!!

من أين جئت بهذا الوتر الدامي الذي عزفت عليه يا بهاء؛ فأبكيت... وكيف تحملت أنت كل هذا؟!!

E- النتائج

إننا بطول الرواية لا نكاد نجد الراوي فاعلا يمسك بزمام الأمور: يُختار له مكان العمل في تلك البلدة في الشمال؛ تختاره بريجيت عشيقا وصديقا؛ يستعاد من تلك البلدة؛ وحين قالت له بريجيت بصوت حازم في مطلع الرواية؛ وكأنها إشارة استباقية لما ستكون عليه طبيعته فيما بعد: « اسمع لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحني ولكن يحسن ألا نلتقي. أظن أنني أحبك وأنا لا أريد ذلك... فسكت لحظة وقلت كما تشائين. وراقبتها وهى تبتعد عنى بخطوات مسرعة »...

وحتى رحيل الراوي لم يكن رحيلا حقيقيا، وإنما كان رحيلا فيما يرى النائم!

كل هذا يأتي وثيق العلاقة بالخط الثاني للسرد في الرواية، المتمثل في موقف العرب إزاء إسرائيل وما فعلته مع الفلسطينيين، وما فعلته في لبنان؛ في صبرا وشاتيلا، لقد حزن الراوي، وثار، وكاد يموت بأزمة قلبية من أثر هذا الموقف السلبي.... لكنه في نهاية حكايته، أثبت أنه لا يختلف عن العرب في موقفهم هذا، وليس يملك سوى أن يكون سلبيا، وأن يستسلم- وأن يترك بريجيت ترحل في هدوء، رغم أن حياته متعلقة بها، وهو لا يتركها ترحل في سلام فحسب، بل يلتمس لرحيلها الأعذار:

« قل لها فلنعش في مدينة أخرى. فلنحاول أن نعمل بعيدا عن هنا، فستقول لك سئمت الهرب، و(هم) في كل مكان.

قل لها فلنتزوج فستقول لك أشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما نكون.... قل ما شئت فسترجع الصبارة والرمال التي شربت النبع تتحول تحت أقدامك حجارة صلبة مدببة. ضع في الظلمة خططا وحلولا فسيبددها النهار... »

هكذا، وحتى لم يكلف نفسه عناء أن يقول لها ما تخيل... ثم- وكأنه كان ينتظر بصبر فارغ أن يستريح منها، وكان هناك وقت على موعد الطائرة، فاقترح عليها: « هناك غابة جميلة في طريق المطار إن أحببت أن نبقى هناك لحظة » [ص:٢٤٢].

« قبلتني في وجنتي قبلة خاطفة. قبلة صديق لصديق عابر قبل أن تستدير وتتجه إلى الباب الزجاجي بسرعة. لم أكن أستطيع حتى أن أبقى لحظة لأراها قبل أن تختفي.. كانت أبواق السيارات أمام المطار تستحثني أن أخلي الطريق.

انتهت وانتهى كل شيء » [ص: ٢٤٤].

وهكذا انتهى كل شيء بهذه البساطة التي لا تتناسب مع ما كان بينهما من علاقة حميمة... أو قل هكذا كان الراوي عربيا، في موقفه من بريجيت، وقف منها تماما موقف العرب من فلسطين، ومن لبنان، ومن غيرهما؛ إنه الصمت فحسب؛ أو لعله الكلام الذي يشبه الصمت هو ما يملك العرب؛ إنه العجز العربي، إنه الخزي العربي. وإن الراوي بالتوازي مع هذا الموقف يقدم لنا روحا منكسرة محبطة لا رغبة لها في شيء يتصل بالحياة؛ لا الحب ولا الحبيبة ولا حتى الحياة نفسها.

إن الراوي يعشق الهرب: « رحبت بذلك الإبعاد لكي أهرب من مصر كلها بعد الطلاق » [ص: ٣٣].

« ما معنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟.. من أكون.. ولم لا أنزل الآن في جوف النهر، أرقب من قلب الماء بطون ذلك البجع الأبيض الرجراجة وأصلي أن يحملني التيار بعيدا جدا، بعيدا عن البجع وعن البط وعن

الأشجار والجبال وعن البشر- بعيدا إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوي ثم تغمرني الطحالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخفيني إلى الأبد؟ لو أني فقط أتلاشى! » [ص:٤٢].

إن الحياة في نظره كذبة، وإنها في نظر بريجيت حقيقية أكثر من اللازم! (ص٤٤).

وهذا هو الإطار العام الذي تدور أحداث الرواية فيه، الانكسار والإحباط، وفقدان الحماس تجاه أي شيء في الحياة؛ وهو الإطار الذي لا نخطئه من أول كلمة في الرواية: « اشتهيتها اشتهاء عاجزا » حتى آخر كلمة فيها: « كنت أنزلق في بحر هادئ.. تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها!... وراح صوت الناي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيدا. تترجرج في بطء وتهدهدني.. والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة » وهذا هو الهم الرئيسي للبطل في الرواية، حتى وإن سمعناه يتشدق ويكثر الحديث عن ناصريته وثوريته وأحلامه تجاه الوحدة العربية، وتجاه الفقراء..... ألم يكن يعود من مهامه الصحفية الثورية خارج البلاد محملا بالعملات الصعبة التي يحولها في السوق السوداء، ثم يحولها مرة أخرى إلى سيارات فارهة أو شقق فخمة في مناطق العلية... وحتى بريجيت التي ترك نفسه يظهر تجاهها بعض الحماس، نجده يثبط نفسه كثيرا من

ناحيتها، ويتحين الفرصة للخلاص منها، مع أنها هي التي حملته ذات يوم إلى الفردوس وقدمت له أشهى ثمارها!!

ومن صور الإحباط الشديد في الرواية أن أوروبا، التي كان إبراهيم صديق الراوي يرى الخلاص آتيا من ناحيتها، وأن الإنسان لا قيمة له إلا هناك؛ ليس أوروبا فحسب بل أرقى بلادها؛ سويسرا، هناك نجد الحقيقة المرة التي يرويها أحد أبنائها؛ برنار الصحفي: « برنار مثل بريجيت كان من رأيه أن أترك بيدرو في حاله. قال إنه واثق أن بيدرو لم يغب عن أعين الشرطة لحظة واحدة.... في الغالب ذهب مع بعض مواطنيه... سيجدون له عملا سريا في أحد المطاعم أو الفنادق وسيعيش هناك أسابيع وشهورا دون أن يرى الشارع خوفا من أن تقبض عليه الشرطة، وإن لم يكن بعيدا عن عيونها كما قلت لك، سيتركونه ما دام مفيدا لأصحاب المطاعم والفنادق والمخازن الذين يحتاجون إليه وإلى أمثاله لأنهم يعملون كثيرا ويكلفون قليلا. وإذا قبضوا عليه في النهاية فسيكون ذلك لأنه فائض عن الحاجة أو لأنه استهلك تماما، ولم يعد يصلح لأي شيء. » [ص: ٩٤].

ولا حرية في بلاد الحرية: « قل الحقيقة!... لن يمنعك أحد، فنحن بلد حر!.. ولكن انتظر ما يجري لك!.. ستظل طول عمرك من التقدم إلى التقدم [اسم الصحيفة التي يعمل بها]!.. من صحيفة صغيرة إلى صحيفة

أصغر. سيتحملونك وسيشفقون عليك... على ألا تتجاوز حدك مع ذلك!.. يجب أن تعلم أين تقف.» [ص:١٩٩].

« نشعر أننا شبحان من مصر مات.. نعرف أن عبد الناصر لن يبعث من جديد وأن عمال العالم لن يتحدوا » [ص:٩٦].

وإن كل هذا للرواية لا عليها، فكله مما يزيد من اقتناعنا بواقعيتها، وبأن كل ما فيها، بالتالي، من أحداث الحياة التي تجري في تلقائيتها بما فيها من عيوب أو ميزات لا فرق.

إن ثم مجموعة من القصص، تتشارك وتتشابك لتنتج في النهاية رواية مكتملة؛ الحب في المنفى؛ إنها مجموعة الأحداث التي وقعت في كون الروائي، حدثت واقعا أو خيالا، لكنها في النهاية تمثل حياة كاملة قدمها لنا بهاء طاهر بتمكن روائي واضح.

كان المكان هو المدينة (ن) في الشمال، وهامش الذكريات في مصر، وفي بيروت، وفلسطين، والنمسا، وشيلي، وإفريقيا..... وغيرها، وفي كل مكان كانت هناك صور شتى من الظلم، والاعتداء على آدمية الإنسان، وعلى حقوقه... وهناك شهادات يقدمها بهاء طاهر في روايته؛ يدين بها كل صور الظلم، صور العار؛ وليس من شيء في روايته حقيقي غير تلك الشهادات، يقول بهاء في كلمة ختامية:

« هذه رواية، أساسها الخيال. ولكن هناك مع ذلك أشياء حقيقية.

في الفصل الأول: قصة تعذيب بيدرو إيبانيز ومصرع شقيقه فريدي في شيلي. الاسمان حقيقيان والوقائع حقيقية مع شيء من التصرف.

في الفصل السادس: شهادة الممرضة النرويجية عما حدث في عين الحلوة شهادة حقيقية، وهي مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصي أجراه المؤلف معها. وقد غيرت اسمها الحقيقي.

في الفصل العاشر: المقال المنسوب إلى برنار، الشخصية الروائية. نص لمقال حقيقي.

وفي الفصل الأخير: شهادة الصحفي الأمريكي رالف حقيقية، الاسم حقيقي، والوقائع حقيقية.

هذا. ودم الشهداء » [ص: ٢٤٩].

وكان الزمان: مدة قصيرة من انتظار النهاية/ الموت.

٥- تجميع الأوراق

والآن هل أصبحت علاقتي بالرواية موضوعية؟! وهل عرفت من أين يأتي تأثيرها الذاهل المعجب الرائع الجميل الحزين معا؛ تعبير الموت والحياة مجتمعين مؤتلفين؟...

أما عن علاقتي بالرواية فلم تصبح موضوعية، ولا أظنها ستصبح كذلك في يوم من الأيام!! وهذا خارج سيطرة الإرادة الحرة التي أتحرك في نطاقها!

وأما عن تأثيرها فما زال هو هو، أو لعله ازداد حدة وأنا أعيد قراءتها بعد كل هذا العمر؛ قرأتها في المرة الأولى عند ظهورها، في عام خمسة وتسعين وتسعمائة وألف؛ وتركت أثرا يشعر به من يقرأها؛ أثرا أقل ما يوصف به أنه نوع من الاكتئاب الذي لا يكاد يفارق من يصيبه، والآن يعاودني الشعور نفسه؛ مع أن قاريء اليوم مختلف تماما عن قاريء الأمس؛ فقد سافر في رحلة طويلة إلى بلاد الشمال، وبلد الراوي على وجه خاص... كل شيء على حاله، يعاودني اكتئابي القديم، ويعصر قلبي؛ يدميه، ويطبق على صدري يكاد من فرط عنفه يقتلني؛ لا أبالغ؛ وأتساءل للمرة الألف: لماذا

كل هذا وهي رواية؛ هي متن حكائي ومبنى حكائي يكونان عملا أدبيا مثل بقية الأعمال الأدبية من جنسها... رواية!!!

فهل تأثرت بها لشبهها الشديد بقصة الحياة؛ نحياها بكسل، وننهل من لذائذها بتذمر... حتى إذا ما قاربت على الانتهاء تمسكنا بأذيالها، وبكينا على انسرابها، وحاولنا أن نوقف الزمن؛ حاولنا أن نقبض على ذلك الأثير الذي يتسرب منا مخلفا الحسرة والألم؛ يتسرب منا وتتسرب معه الحياة!!

هل تأثرت بها حين تقاسمها الحب والموت، كلاهما يفتح بابا إلى الروح لا ينغلق؛ كلاهما يعصر القلب فرحا أو حزنا... كلاهما شقاء للقلب وألم... الموت في كل مكان في العالم، والحب يملأ الرواية؛ وأنا أتوزع بينهما؛ تتوزع روحي بينهما، وأنتظر أن تجتمع ثانية بعد أن تنتهي منها ككل الروايات الماضية؛ لكنها تظل هناك في عالم أثيري غامض وغريب؛ تظل هناك موزعة بين الحب والموت، وأظل أنا بين السماء والأرض بانتظار معجزة تعيد تجميعي وترتيبي وتصحيحي لأعود أنا الذي كنت عليه من قبل!!

هل تأثرت بها حين جاء الرحيل بعد أحداث الموت الدامية في صبرا وشاتيلا التي انفطر لها القلب ولم يلتئم؛ ثم جاء الرحيل وكان القلب منفطرا؛ فكان الملح والجرح؛ وكان فقدان الحب الكبير الذي عشناه مع

الراوي من أول الرواية إلى آخرها لحنا مأساويا آخر في معزوفة الحب والمنفى.

وهل كان ثم تأثير ذلك في الخلفية البعيدة، لطفل ناجي العلي المدلل: حنظلة العربي، بوقفته الشهيرة ممسكا بسن قلمه سيفا مشرعا، حين أعود الآن إليه أراه سيفا خشبيا لا يصلح إلا لأن يلعب به مع الصبيان، وأما الحرب الحقيقية فما زال الوقت بعيدا ليخوضها مدافعا حقيقيا عن بلده؛ وعن وطنه؛ وأرانا جميعا مثله، كلنا حنظلة؛ فهل يكبر الطفل يوما ويمسك بسيفه الحقيقي؛ سيف أجداده عمر وعلي وخالد وصلاح الدين؛ ويصبح بمقدوره أن يمنع مثل تلك المجازر التي يعتدي فيها الإنسان على أخيه لا لشيء سوى حفنة من تراب؟؟!!.

وتنتهي الرواية، لكنها تبقى، ويبقى أثرها.

وقد أطلت كثيرا في الحديث عن هذه الرواية، أحيانا بداع، وأحيانا بدون داع لذلك... كل هذا لأنني ربما لا أريد أن أفارقها؛ أريد أن أحياها على ألا تنتهي أبدا؛ ألم أقل من قبل إنني تمنيت أن أكون أنا صاحبها لا بهاء، مع أنني أشفق كثيرا على بهاء من روايته تلك، ليس فقط مما كان، بل مما سيكون أيضا؛ فقد صعَّب الأمر كثيرا على نفسه!!!

قراءة في

بالأمس حلمت بك

مدخل

ولماذا « بالأمس حلمت بك » دون أعمال بهاء طاهر جميعا، على كثرتها، غير المفرطة ؟ لعل اختياري لها يعود لأنها، فيما أرى، تمثل استباقا تبشيريا، لرواية « الحب في المنفى » بمعنى أنها ظلت بذرة جنينية في وجدان صاحبها ونمت وتفرعت حتى صارت « الحب في المنفى »!! رأي أراه، مع يقيني بغرابته في الوقت ذاته؛ لكن ليس هناك ما يمنع أن يطور كاتب مشروعاته القديمة، بخاصة إذا قدمها في ثوب آخر جديد... وبخاصة إذا كان هذا المشروع القديم مما لا يمكن أن يصير قديما مهما طال عليه العمر، كما في حالة قصتنا « بالأمس حلمت بك » فهي مما لا يصيبه القدم، لأنها مما يختلط بالروح ويتغلغل في كل كيانك ويصير جزءا من تكوينك، يتحول بتحولك، ويتجدد بتجدد أحوالك.

وإذا كانت تقنيات الحكي تتغير وتتطور، على نحو ما جاءت رواية « الحب في المنفى » تطورا رائعا لقصة « بالأمس حلمت بك »... فأرى هنا أن أطور أنا الآخر مشروع القراءة الذي بدأته هناك، مع « الحب في المنفى » والذي يتمثل ببساطة شديدة في الدخول إلى العالم المسحور! عالم الحكاية؛ فهناك استخدمنا المفاتيح التي قدمها لنا الراوي في الدخول إلى عالمه، وهنا لن نبحث عن المفاتيح وإنما نسلك نهجا آخر يضعنا مباشرة في الكون الحكائي الذي يقدمه لنا الراوي، ومن ثم يكون علينا أن نحيا هناك وأن نرى وأن نعيش في ذلك الكون؛ وإنها حياة ورؤية وعيش... هي نتاج التفاعل الحتمي بين وجداناتنا وبين ما يقدمه لنا الراوي هناك.

وسواء هنا أم هناك في « الحب في المنفى » فالأساس واحد؛ والأصل أننا ننطلق من علاقة حميمة نرى ضرورة وجودها أولا بين القارىء والنص... هذه العلاقة هي، فيما نرى، أساس عملية النقد الأدبي بصفة عامة؛ فالمحب يبحث لمحبوبه دائما عن الكمال، وهذا البحث عن الكمال هو نفي للنقائص وفي الوقت نفسه هو إظهار للمحاسن؛ وهذه وتلك ليستا شيئا غير النقد الأدبي في مفهومه التقليدي.

فأن نفهم عملا معينا ، وأن نعطيه مغزى معينا ، معناه أن نرفض الانفصال عنه؛ معناه أن نغوص فيه غوصا شديدا بحيث نجد أنفسنا قادرين على أن نعيشه مجددا، وأن نعيد إبداعه في الحد الأقصى.[1]

وإن الدخول إلى ذلك العالم المسحور؛ إلى عالم النص، هو تعبير عن تلك العلاقة الحميمة، التي نرى ضرورة وجودها قبل أي تعامل مع النص.

إن منهج القراءة، أو منهج الدخول إلى العالم الحكائي، الذي نقترحه هنا يقوم على أسس أربعة:

أولا- تتبع الكائنات الحكائية.

ثانيا- تحديد خصائص تلك الكائنات.

ثالثا- تحديد العلاقات التي تربط بين الكائنات الحكائية.

رابعا- بناء الكون الحكائي (الفضاء الحكائي).

ومع نهاية الخطوات الأربعة، نكون قد أصبحنا بالفعل داخل الكون الحكائي، أو يكون الكون الحكائي قد أصبح داخلنا؛ بأثر يتركه في النفس،

---

[1] - راجع، ألبير ليونار: أزمة مفهوم الأدب في القرن العشرين، ترجمة زياد عودة، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٢، ص: ٢٧٩

أو في الفكر، أو في الوجدان... ولنبدأ بالتعرف إلى الكائنات الحكائية، خطوة أولى في الدخول إلى الكون الحكائي لقصتنا « بالأمس حلمت بك ».

ا- الكائنات الحكائية

في « بالأمس حلمت بك »

١-١- الكائنات الحكائية، محاولة تقريب:

ربما نتساءل عن معنى « الكائنات الحكائية » ذلك التعبير الذي يتكرر كثيرا في هذه الدراسة. ولتوضيح الأمر، وللكشف عن طبيعة هذا التعبير، الذي نراه جيدا ومعبرا تماما عن المراد به، نعود قليلا إلى الحديث عن الرواية التي نرى أن الحديث عنها هو حديث عن الحياة؛ الحياة التي نحياها، أو الحياة التي صنعها الروائي وعاشها، وكان له فيها مطلق الحرية أن يفعل ما يشاء. الرواية كون جديد؛ عالم متشابك معقد يخلقه الروائي، ويتحكم في مكوناته. ومكونات هذا الكون الذي يخلقه الروائي، والتي تتشارك في تقديمه، وفي إعطائه شكله الخاص.. هذه المكونات هي ما نطلق عليه « الكائنات الحكائية » دلالة على الحياة التي تتفجر فيها، فهي ليست أشياء جامدة؛ ليست مكونات ثابتة من كلمات أو حتى من صور، مع ما نؤمن به من أن اللجوء إلى التصوير هو الوسيلة الأسلم لولوج الروائي إلى

هذا العالم، وعرضه عرضا صادقا. غير أن التصوير الذي على الروائي أن يقوم به لا يقدم صورا جامدة، وإنما يقدم صورا حية، لو يصح التعبير؛ هذه الصور الحية نرى أن الأصوب أن نستبدل بها هذا التعبير الذي نتحدث عنه: « الكائنات الحكائية » ويتضح أمر هذه الكائنات أكثر حين نتحدث عنها في قصتنا، وهي حين نتتبعها سبعة عشر كائنا:

١- مدينة أجنبية في الشمال.

٢- فتاة شقراء جميلة.

٣- كمال صديق الراوي في غربته.

٤- كتاب من كتب الصوفية.

٥- الثلج.

٦- الشمس.

٧- فتحي زميل الراوي في العمل.

٨- المغسلة.

٩- أحلام كمال.

١٠- السينما.

١١- منزل آن ماري.

١٢- والدة آن ماري.

١٣- حلم آن ماري.

١٤- الغراب.

١٥- أبو الراوي.

١٦- انتحار آن ماري.

١٧- حلم الختام.

تلك هي الكائنات التي تتكون منها الحكاية في قصتنا « بالأمس حلمت بك » وهي كما نرى كائنات لا تختص بجنس بذاته، وإنما تشمل كل الأجناس المتشاركة في الحكاية: الشخصيات، والأشياء، والأحداث...؛ تشمل الماديات والمعنويات معا في الوقت نفسه. والشرط الذي يسمح بدخول كائن حكائي ضمن الكائنات المعدودة هنا، هو أن يكون الكائن فاعلا في مسار الحكاية؛ مؤثرا فيها؛ لا نستطيع حذفه ويبقى حال الحكاية على ما هو عليه.

فالكائن الأول: مدينة أجنبية في الشمال؛ يحدد لنا المكان الذي تجري فيه الأحداث، ويحدد اتجاه المشاعر من غربة، وفقدان للدفء وانعدام للتواصل... والكائن الثاني: فتاة شقراء جميلة؛ يأتي مقدمة لعلاقة ستكون مع الراوي؛ علاقة سوف يكون لها أثر كبير في التوجيه النفسي للحكاية. والثالث: كمال صديق الراوي؛ يثري روح الغموض، من خلال غموض المحادثات المبثوثة في ثنايا الحكاية، وكذلك من خلال طبيعة الأحوال التي يظهر فيها. والرابع: كتاب من كتب الصوفية، بزخرفته الخاصة وغلافه المذهب، وموضوعه (الروح) يزيد من غموض الحكاية، من

حيث هو أمر مطلوب، وللكتاب دوره الكبير فيما بعد حين تراه آن ماري ويصيبها منه رعب هائل.. والخامس: الثلج المتساقط، يؤكد روح الغربة رغم كل شيء، والثلج ليس في الخارج فقط، وإنما هناك منه في داخل الروح. والسادس: الشمس، نقيض السابق بما فيها من وضوح وانكشاف، ومن دفء.. والسابع: فتحي زميل الراوي في العمل، مثال للشفافية وللسلام مع النفس؛ والحلم المفقود لدي بقية الشخصيات.. والثامن: المغسلة، فيها نرى كراهيتهم للأجانب، الهمج، الذين لا يحترمون نظاما، والذين أفسدوا المدينة، في رأيهم. والتاسع: أحلام كمال، وتوسيع نطاق الغموض، ويُلاحظ اعتماد الحكاية على موضوعات الأحلام المتعددة فيها. والعاشر: السينما، وفيلم غادة الكاميليا، وأول مواجهة بين الراوي وآن ماري، والتفاعل مع الأبطال في الفيلم، والحزن الكبير.. الحادي عشر: منزل آن ماري، والدخول إلى عالمها.. والثاني عشر: والدة آن ماري وذكرياتها التي تحملها لزوجها في مصر.. والثالث عشر: حلم آن ماري: الصقر الغاضب يحتضن الراوي، والشعور بالهلاك المتوقع، وارتباط هذا الهلاك بشخصية الراوي.. والرابع عشر: الغراب الأسحم، وتخبطه، وكراهية دون سبب؛ وهل هو نذير الفراق؟.. والخامس عشر: أبو الراوي، وعودته في صورة الشبيه الذي يمسك بمقود الجمل.. والسادس عشر: انتحار آن ماري. ومن ثم السابع عشر: حلم الختام وإشاراته الاسترجاعية.

فكل كائن من تلك الكائنات لم يأت عبثا في القصة، وإنما هو موجود ليضيف إلى الحكاية شيئا مهما في مسار السرد.

١-٢- الوظائف الحكائية، والكائنات الحكائية:

وإن الحديث عن « الكائنات الحكائية » يذكرنا بما كان من اهتمام الشكليين الروس وبخاصة فلاديمير بروب **Vladimir Propp** بما أطلق عليه اسم « وظائف الحكاية »[2]، حيث كان يعرف الوظيفة بأنها « فعل ما لشخصية من الشخصيات، تم تحديده من وجهة نظر دلالته داخل جريان الحبكة »[3] والوظيفة تمثل عنصرا ثابتا في الحكاية؛ فبروب كان يهتم بالأحداث الكبرى التي تكون المفاصل الرئيسية للحكاية، وكان من جهة أخرى يهمل شخصيات الحكاية، فهي عنده ذات تأثير هامشي، المهم هو ما تقوم به الشخصية، لا الشخصية نفسها.. هذا بينما نحن هنا لا نهتم بالأحداث فحسب، بل بما نطلق عليه الكائنات الحكائية التي اعتمد الراوي عليها بصورة رئيسية في حكيه بغية تقديم عالمه الحكائي، وهي تضم الأحداث والشخصيات وكل ما يدخل في بناء الحكاية؛ كان بروب يتتبع الأحداث الرئيسية بحثا عن النموذج الوظيفي الذي يتكون من عدد من

---

[2] - راجع تفصيل ذلك في كتابنا: بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العواصم، ط١، ٢٠٠٤، ص: ١٣ وما بعدها . وانظر أيضا، حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١، ص: ٢٣ وما بعدها.

[3] - V. Propp, Morphologie du conte, Traduction française, Ed. du Seuil, coll. Points, 1970, p. 31

الوظائف، تمثل التحولات الزمنية للحكاية، وكان يمكن الاكتفاء بنموذجه لمعرفة موضوع الحكاية، ومن ثم كان تمكنه من المقارنة بين عدد كبير من الحكايات الخرافية التي اشتغل عليها، وكان توصله إلى نتائج مهمة في هذا الشأن « لقد كان منطلق بروب هو تحديد العناصر المشتركة بين الحكايات، أي محاولة الوصول إلى اعتبار الحكايات تحققا متنوعا لنموذج عام وكوني. وكان ذلك يعني البحث عن العنصر الثابت في الحكاية وعزله عن العناصر المتحولة بهدف خلق بنية عامة تتحقق في أشكال متعددة. فما يشكل الحكاية وما يحدد ماهيتها هي العناصر الثابتة وليس غيرها »[4] كان البحث عن الوظائف عنده خطوة تتبعها خطوات أخرى... بينما بحثنا عن الكائنات الحكائية هو هدف في ذاته لا نرمي من ورائه للوصول إلى نتائج أخرى، فقط نريد الدخول إلى الكون الحكائي الذي يقدم لنا، ولعل هذا يجنبنا القلق الذي أحس به بروب تجاه فردية الحكاية، فلكل حكاية كونها الخاص.

ويعود بارت Barthes للحديث عن الوظائف في مقاله « مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص » حيث يستعيد عمل بروب ويعتمد عليه في مستوى الوظائف الذي اقترحه ضمن مستويات تحليل السرد؛ والوظائف عنده على طبقتين: توزيعية (Unités distributionnelles) وهي تتوافق مع وظائف بروب التي أعاد بريمون Bremond استخدامها حديثا، وهذا النوع

[4] ـ سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط۱، ۲۰۰۳، ص: ۲۱

يحتفظ له بارت باسم « الوظائف » وهناك وظائف أخرى إدماجية (Unités intégratives) وهي وحدات معنوية؛ لأنها- كما يقول- تحيل على مدلول وليس على فعل، ومن ثم فلا تحتاج في إدراك دورها إلى فعل لاحق، وهي على العكس من الأولى تكثر في أنماط السرد الأكثر تعقيدا، بينما تكثر الأولى في الحكايات الشعبية[5].

وقريب مفهوم بارت للوظائف من مفهوم الكائنات الحكائية، حين يتحدث عن مثال الأصابع الذهبية « يرفع بوند إحدى سماعات الهاتف الأربع » حيث تقوم كلمة واحدة بدور الوظيفة، مثل كلمة « الأربع » التي تخبرنا عن المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل. إن الجانب الذي يلح عليه بارت هنا هو نفس ما ألح عليه توماتشفسكي تحت مادة التحفيز التأليفي، حيث لا يرد حافز أو إشارة في قصة ما بشكل اعتباطي، فلا بد أن تكون لهما علاقة بما يأتي من القصة، ويستشهد توماتشفسكي على ذلك بقولة تشيكوف التي تشرح ذلك « إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه ».

ولكن في حالتنا يختلف الأمر ضرورة؛ فنحن مع كائن حي، ميلاده بداية لوجوده في الحكاية، ووجوده في الحكاية لا يتسم بالثبات وإنما هو

---

[5] -Roland Barthes, Introduction à L'analyse structurale des récits, Paris, éd. Du Seuil, coll. Points, 1981.P.14

وجود الكائن الحي الذي يتنقل في إطار الحكاية كيف شاء إلى الأمام وإلى الخلف قائما بدوره الفاعل فيها.

١-٣- *الكائنات الحكائيه، والكون الحكائي:*

وإن وضع النص الأدبي يسمح بمثل تلك الفكرة عن الكائنات الحكائية؛ فقبل البدء في بنائه، ربما تكون هناك أفكار مسبقة في ذهن الكاتب؛ ربما تكون هناك مشاعر في وجدانه ربما تكون هناك خواطر، أو هواجس... ربما، لكن بناء نص أدبي؛ شعري أو روائي... لا يعني بالضرورة أن الكاتب؛ الأديب؛ المبدع قد تتبع في بناء نصه رسما هندسيا جاهزا؛ إن بناء النص الأدبي بناء لحظي، بمعنى أنه يخضع لملابسات اللحظة التي يقع فيها فعل الكتابة، وربما كانت تلك الأفكار، أو المشاعر، أو الخواطر، أو الهواجس... حاضرة في تلك اللحظة، أو لا تكون؛ فهناك التداعي الذي ربما يأتي بما لم يفكر به الكاتب من قبل مطلقا... إن النص النهائي المنجز فعلا لا علاقة له، غالبا، بما كان يسبقه من أفكار، أو مشاعر، أو غير ذلك... يقول جوبير: « حين نؤلف لا نعلم جيدا ماذا كنا نريد أن نقول، إلا عندما نقوله »[6] فإبداع نص أدبي، والحال كذلك، هو إنشاء لكون جديد؛ جديد حتى على صاحبه؛ ينشئه كائنا كائنا، بصفات

---

[6] - ألبير ليونار: أزمة مفهوم الأدب في القرن العشرين، ترجمة زياد عودة، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٢، ص ٢٦٠

خاصة تؤدي انطباعات معينة، ويوزع كائناته هناك في نسق خاص ينسجم مع ما يجده في نفسه، ويقبله ذوقه.

٢- خصائص الكائنات الحكائية

في « بالأمس حلمت بك »

أما تلك *المدينة الأجنبية في الشمال*، فكانت مدينة عجيبة يشعر أهلها بتميزهم عن الآخرين، فلا يتكلمون إلى الأجانب، الذين عليهم أن ينعزلوا بعيدا عنهم « أهل هذه المدينة لا يكلمون أحدا ». إنها مدينة باردة تفتقر إلى الدفء ويغلفها الثلج الذي « بدأ فجأة... غلف العالم بستارة متحركة من نمنمة بيضاء بلا نهاية » وليت الأمر هنالك يقتصر على البرودة فقط، إذن لهان كل شيء؛ ولكنك تحتاج هناك أيضا إلى أن تحسب كل خطواتك قبل أن تقوم بها، فأي خطأ يقع منك ثمنه فادح « وضعت الكتاب تحت معطفي حتى لا يبتل وجريت حتى مكتب البريد ولكن في خطوات محسوبة لكي لا تنزلق قدمي في الثلج الناعم » النعومة والخوف من الانزلاق، ومن ثم تكون الخطوات المحسوبة هي السبيل للنجاة. هذه هي حياة الأجنبي هناك، في بلاد الأقنعة القاسية، التي لا ترى فيها إلا الجمود « ثم تجمدت ملامحها مرة أخرى على عادة أهل البلد حين يعملون » ولا أحد هناك يهتم بمساعدة الآخرين مهما كان قادرا على المساعدة، ومهما كان

الآخرون في حاجة إليها « فاندفع الرجل ورفع إبهامه لعدة سيارات لكن أحدا لم ينظر إليه... نظر إلي بشيء من الغضب وقال أنت أجنبي، أليس كذلك؟ هززت رأسي فقال عندكم أوغاد بهذا الشكل؟ لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج ؟ قلت عندنا شمس »! وهذا الرد يثير مفارقة كبرى بين كل هذه البرودة التي تتألم منها تلك المدينة، وبين كل الدفء الموجود هناك في بلادنا، وإن صديقه كمال يختصر له الأمر في كلمات « أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكنني لا أهتم بذلك أبدا. أعتبر أنني أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة » فهم لا يتركون أجنبيا في حاله، إنها عنصرية الغرب التي تتوارى خلف أقنعة كثيرة، لكنها في النهاية عنصرية تميز بين ما هو أوربي وما هو أجنبي؛ يقول الراوي لآن ماري: « ألا تهتمين قليلا لأن هؤلاء الزبائن يراقبونك وأنت تجلسين مع رجل أجنبي، ورجل ملون أيضا؟ » ولكن يبقى في النهاية أن كل هذا الشعور بالتفوق، بل كل هذا التفوق ليس سوى زخرف خارجي يخفي تحته حقائق مرة؛ يقول كمال: « كل هذه الأشياء لعب من الكرتون. البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال. انظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. انظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات. لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية ».

وأما تلك الفتاة الشقراء الجميلة، التي يتحدث عنهـا الـراوي في أول جملة بعد افتتاح القصة مباشرة « حين أنزل في الصباح كثيرا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء في خدها طابع الحسن، بمجرد أن تراني قادما من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى. لا تنظر في وجهي أبدا مهما طال وقوفنا » في استباق تمهيدي، هو أشبه شيء بمسمار تشيكوف الذي على البطل أن يشنق نفسه فيه، ففي كلامه إشارات تمهيدية للعلاقة التي ستكون بينهما؛ الرغبة والإعراض؛ يشير الراوي إلى ذلك في المرة التالية « في محطة الأتوبيس كانت الشقراء هناك وحولت وجهها. دهشت من نفسي لأنني أهتم بذلك » إنها تهتم بتحويل وجهها عنه؛ تهتم به بشكل من الأشكال، وهو مشغول بها. وفي مكتب البريد « اصطدم بي شخص من الخلف. التفت، وكانت هي فتاة المحطة » فاعتذر كل منهما للآخر، في بداية لتواصل ينمو حذرا « وعندما فتح الشباك رأيتها تجلس خلفه بعد أن خلعت جاكتتها الصوفية. كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبتها ومفروقا في الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين، وكان ذلك وطابع الحسن في خدها يعطيان وجهها المستدير الجميل شيئا من الطفولة » إنها الإشارة إلى الطفولة دائما، وكأن الراوي يخشى من اتهام ما، فيقدم لنا دليل براءته من الظن، فهي طفلة، ولها ما للطفولة من محبة خالصة تحيط المحبوب بهالات التحريم المانعة من أي رغبة. « وجاء دوري وسلمتها الكتاب. وتطلعَتْ لثوان بدهشة إلى غلافه بزخرفته المذهبة » ومن ثم نشأت علاقتها بالراوي؛ علاقة الكره،

أو الحب. قبل رؤيتها هذا الكتاب، كان هذا ظاهرا في اهتمامها به من قبل، ذلك الاهتمام الذي أخذ شكلا يتناسب مع علاقات الرفض التي تميز المدينة، ثم جاء الكتاب بشكله الخاص وزخرفته الإسلامية المميزة ليضيف علاقة جديدة هي علاقة الخوف والرهبة، ومن ثم كثرت التساؤلات حول الراوي « وفي المتجر بينما كنت أجمع علب الصلصة والشاي والسكر قابلت فتاة مكتب البريد. كانت تدفع أمامها عربة... ولما التقينا تطلعت إلي وعلى فمها ابتسامة مترددة. فأدرت وجهي » إنها تحاول التودد إليه، شيء يدفعها وشيء يردها. وعند السينما وكان ذاهبا لرؤية فيلم غادة الكاميليا « سمعت صوتا من خلفي: هل تسمح؟ التفت وكانت هي مرة أخرى بطابع الحسن في خدها. كانت تمسك سيجارة وتقربها من فمها... وبدا وجهها الخالي من المساحيق متوردا جدا ومرتبكا. كانت طفلة أكثر من أي وقت... قالت: اسمي آن ماري... وقالت: قررت أن أواجهك » « بعد الفيلم كانت موسيقى فيردي تملأني... وكانت مع آن ماري إحدى صديقاتها... عرفتني بها فتطلعت إلي بفضول ثم صافحتني وانصرفت » هذا الفضول نراه لدى كل من تعرفهم آن على الراوي، لعلها حكت لهم عنه ما يثير هذا الفضول عندهم تجاهه. « من تكون غادة الكاميليا لنا ومن نكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن؟ » وكانت في جلستها معه في المقهى لا تهتم لمراقبة الزبائن لها وهي تجلس مع رجل أجنبي، وليس فقط بل ملون أيضا؛ إنها كانت كما أخبرته: ليست كالآخرين، نظرتها مختلفة « كان أبي قسا بروتستانتيا وقد علمنا أن نحب

المسيح وأن نحب كل الناس في المسيح.. أنا لست كالآخرين » « ربما تستطيع أن تساعدني... من أنت؟ من أين؟... ماذا تعمل هنا؟... وذلك الكتاب الذي أرسلته من عندي بالبريد. ذلك الكتاب ذو الغلاف المزخرف، ما هو؟... ما هي أفكارك؟... ثم رجعت إلى الخلف فجأة وقالت: هذا العالم يمرضني. لا فائدة، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة. نفس الغباء في كل العصور. نفس الكراهية ونفس الكذب ونفس التعاسة. فكرت أيضا أن أذهب إلى أفريقيا، ربما أساعد إنسانا واحدا، فكرت... معذرة. أشعر أني ضايقتك » إنها تحب أن تساعد الآخرين، ولكنها هي الآن في حاجة للمساعدة؛ فهي تمر بحالة غير معتادة؛ هناك شيء عن الراوي يحيرها « قالت بلهجة عادية: هذا الشيء هو أني أراك كثيرا جدا. في كل يوم تقريبا مرة أو مرتين... أراك أيضا عندما لا أراك. أشعر قبل أن أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجدك هناك. أحيانا أتخيل هذا فحسب ولا تكون هناك ولكني أكاد ألمسك. قلت وأنا أحاول أن أبتسم: ربما كنت تحبينني؟ فقالت دون أن تبتسم: لا. ثم حولت عينيها وقالت: سامحني.. في الواقع أني أكرهك. » وكأنها لا تريد ذلك فتعتذر عنه ولا تجرؤ على النظر في وجهه لحظة اعترافها له. ولكن الراوي مع ذلك يكمل « ثم نظرت إليَّ. كان وجهها محتقنا. وعيناها محمرتين وقد غادر ملامحها كل جمال. تطلعتُ إلى عينيها.. وكانت بالفعل تكرهني » « في نهاية الأسبوع دعتني آن ماري إلى بيتها » « كنا قد التقينا في الصباح عدة مرات... طلبت مني أن أغفر لها صراحتها في ذلك اليوم » ومن ثم يحاول

الراوي تبريرا ما، ربما لهذه العلاقة العجيبة التي ربطته بها، فهناك في نفس الكاتب يكمن شعور يرفض أن يكون الراوي مزدرى؛ حتى لو كان شخصية حكائية، فهو يبرر هذا الازدراء وهذا الكره من آن، وهذا يدفع للتساؤل عن العلاقة بين الراوي والروائي... « كانت تحب واحدا من مواطنيها ولكنه تركها... بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج » وتظل العلاقة بينهما تترجح بين رغبة ورهبة، وبين إشفاق وكره... تتفاعل جميعها وتمتزج مع كل لقاء، ولكن الأمر لم يستمر كثيرا.

كمال صديق الراوي « في معظم الليالي يكلمني في التليفون صديقي كمال الذي يسكن في مدينة أخرى... فيشكو أحواله قليلا وأشكو أحوالي قليلا » « عندما طلبني كمال قلت له إن الثلج قد وصل فقال لي إن هناك ثلجا يغمر روحه... أليس عمل البنوك نوعا من الربا؟ هناك شيء قلق في ضميري. قلت له ألا يهتم وأنني أرسلت له الكتاب في البريد وإذا كانت له روح شفافة فسينبت له بستان في صدره » يقول للراوي « أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب لكنني لا أهتم بذلك أبدا. أعتبر أنني أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة » « قال لي ذات مرة إنه قرر أن يستقيل من البنك. وفي هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال. » وبعد زيارته لبيت آن ماري « قرب نهاية الأسبوع اتصل بي كمال في التليفون وكان منفعلا. قال إنه فعلها. إنه فعلها أخيرا واستراح... استقال من البنك.. وينوي أن يعود إلى مصر وينصحني أن أعود معه. نبني بيتا في مكان ما في الصحراء... نعيش

بعيدا عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب ولا براءة العمر البكر. نعيش ما بقي من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي » وكان قد قرأ الكتاب، وبعدها علم الراوي بانتحار آن ماري.

كتاب من كتب الصوفية « أهداني فتحي... كتابا عن الصوفية... قرأت قليلا إلى أن قال الكاتب إن الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات. يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وإن لم يكن شرطا. تلتقي الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيانا بأرواح طيبة، يحدث اتصال... » إنه كتاب يحمل غموض الشكل وغموض الموضوع، وله دور في تعميق شعور الرهبة في نفس آن ماري من الراوي « .. قالت: وذلك الكتاب الذي أرسلته من عندي بالبريد. ذلك الكتاب المزخرف، ما هو؟ »

الثلج المتساقط « بدأ الثلج فجأة... غلف العالم... بستارة متحركة من نمنمة بيضاء بلا نهاية » « عندما طلبني كمال قلت له إن الثلج قد وصل فقال لي إن هناك ثلجا يغمر روحه » فالثلج ينتشر في كل مكان؛ في الخارج دالا على برودة الجو وما يستلزمه من مشاعر.. وفي الداخل دالا على جفاف المشاعر وتحجرها.

الشمس. إنها هناك في بلاد الراوي البعيدة، حيث يوجد كل ما يضاد هذا الذي يجده في تلك المدينة.

فتحي زميل الراوي في العمل « أحب فتحي الصوفية » ويتحدث بلغتهم « قال: خسارة، روحك شفافة. ثم دفع سبابته في صدري وقال يمكن أن ينبت بستان في صدرك. قلت له إن صدري مثقل بما فيه الكفاية فقال في هذه التربة ينبت البستان » وبعد لقاء السينما بين الراوي وآن « ذهبت مرة إلى فتحي في مكتبه وقلت له: هذه الحياة تحيرني فأرجوك أن تعلمني شيئا. قال: كيف أعلمك وأنا لا أعلم؟ افعل مثلي. دع روحك تتفتح. يوما ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التي لا حد لجمالها. قلت له: هذا الكلام يخيفني ولا يعزيني. أريد شيئا محددا. كيف وصلت أنت إلى هذا التوازن والسلام؟ قال: ألغيت إرادتي وسلمتها لصاحب الأمر » وعقب زيارته لآن ماري في بيتها « قال لي فتحي بقلق إنني أزداد نحولا يوما بعد يوم وإنني يجب أن أرى طبيبا. قلت له إنه يستطيع أن يساعدني أفضل من أي طبيب لو شرح لي كيف أفهم هذه الدنيا. قال لي طبيبك أنت ولكن لا تقاوم. قلت له: ليس هذا هو الكلام الذي يساعدني فهز رأسه في حزن »

المغسلة « كانت تلك المغسلة محلا للخدمة الذاتية وفيها حوالي عشر غسالات » « من مكاني سمعت السيدة العجوز تقول بصوت حاد سآخذ أول غسالة تنتهي » « وقفت السيدة وتحركت نحو الفتاة وقد اتسعت عيناها واحتقن وجهها وقالت ما معنى هذا؟ أنتظر كل هذا الوقت ثم يأتي من يأخذ دوري، وزنجي أيضا » وإن أمورا تتضح هناك؛ عنصرية الغرب واستكباره،

و في الوقت ذاته إحساسه بالضعف أمام الآخر المستضعف « احمرّت عينا الإفريقي وتقدم منها خطوة وهو يقول بصوت خفيض: - ماذا تقصدين بذلك؟ تراجعت خطوة وقالت: في هذا البلد نحن نحترم النظام، لسنا كالبلاد التي... قاطعها وهو لا يزال يقترب منها: لا يعنيني نظامك ولا بلدك، ماذا قلت؟ تراجعت خطوة أخرى وهي تقول: ماذا قلت؟ ألست بالفعل زنجيًا؟ قال وقد أصبح وجهه في وجهها: بلى، وأنا فخور بذلك، فقولي لي ماذا تقصدين؟ قالت لك الآنسة إنني جئت قبلك، فما دخل زنجيتي بذلك؟ قولي ماذا تقصدين؟ جلست مكانها فجأة وقالت بصوت يكاد لا يسمع: لا شيء. فجأة مال الإفريقي بجذعه إلى الخلف وأخذ يقهقه وهو يقول: إذن فأنت لا ينقصك الأدب وحده، ولكن الشجاعة أيضًا. الأدب والشجاعة... »

أحلام كمال « بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبي سفيان وأنني كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه في السجن مع طه حسين، لكنني استطعت أن أهرب وركبت تاكسي فوجدت نفسي في ميدان العتبة » « قال لي ذات مرة إنه قرر أن يستقيل من البنك. وفي هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال. كان هناك شيء يتكرر بكثرة في أحلامه: أنه يتعلم عزف الكمان. في أحد الأحلام ضاع منه القوس الذي يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف. وفي حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذي يساعد على العزف انكسرت

وكانت جميع الصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للجنة ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء » وبعدها دعت آن ماري الراوي إلى بيتها.

إن أحلام كمال تصب كلها في نهر واحد هو نهاية حياته في الغرب وحتمية الرحيل إلى بلاده.

السينما « كان الفيلم لاترافياتا... كنت أتفرج على صور الفيلم، أرى كيف تصور المخرج غادة الكاميليا. وكانت كما كنت أحلم بها، نحيلة، جميلة، ذات عينين سوداوين واسعتين... » « بعد الفيلم كانت موسيقى فيردي تملأني وذلك الحزن الرقيق الذي عرفته من أول مرة قرأت فيها غادة الكاميليا والذي يعاودني كلما شاهدت قصتها... كانت غادة الكاميليا لا تزال تملأني » « من تكون غادة الكاميليا لنا ومن نكون لها حتى نحزن عليها كل هذا الحزن؟ قلت: أكثر حقيقية من الناس الحقيقيين ».

في منزل آن ماري « كانت سحب داكنة تغطي السماء وتجعل النهار معتما... وجاءت آن ماري في الموعد... وبدت وهي تتقدم مني بخطواتها المترددة نحيلة وضئيلة وشعرت نحوها بإشفاق غريب... كانت تسكن عمارة قديمة ذات شرفات من حديد مقوس مشغول... كانت غرفتها صغيرة ومرتبة، أثاثها حديث وبسيط على عكس الصالة... تتوسط أحد الأرفف زهرية طويلة من الكريستال فيها زهرة واحدة بيضاء كبيرة... كان اللون الأبيض في كل مكان » « بالأمس حلمت بك... أول أمس أيضا حلمت بك...

ماذا تفعل لكي يحدث هذا؟ » « تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا. ألا تهتم لأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟ - كففت عن ذلك منذ زمن. - أما أنا فيحزنني أن تنهزم في هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر. يحزنني أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ولكن يحزنني أيضا أن أعلم أن في هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى فقراء لا يجدون دواء. وإذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر. يحزنني الموت بصفة خاصة » « قالت: بعد إذنك. يتعبني نور النهار الكابي الذي يشبه الليل. أفضل الكهرباء. ثم أسدلت الستار فأصبحت الغرفة شبه معتمة، لكنها ظلت تقف بجانبي ووجهها إلى النافذة ثم قالت بصوت خافت: هل أنت واثق من أنك لا تستطيع مساعدتي؟... انحنت وركعت على ركبتيها... وقالت بصوت خافت: من أنت؟ وما معنى هذه الأحلام؟ ولماذا تلازمني؟... » وبعد أن عرضت نفسها على الراوي إن كان هذا هو ما يريده، وإن كان فيه الحل لما تعانيه، وبعد أن يئست من وجود هذا الحل « ظلت لفترة تجلس على طرف السرير صامتة متهدلة الكتفين ثم قالت بصوت خفيض: الآن فهمت كل شيء. نعم الآن أرى كل شيء، ولكن ما أشد هذا الحزن. - ماذا فهمت؟ قالت بنفس الصوت الخفيض: هذا سري. ثم مدت يدها وهي لا تزال جالسة وضغطت زرا بجانب السرير فأضاء نور كالمفاجأة. تطلعت إلي وقالت: أرجوك أن تسامحني. ثم حاولت أن تبتسم وهي تقول: في كل مرة أقابلك أضطر أن أعتذر لك ولكن أعدك أن هذا لن يحدث بعد الآن » إنها إشارات إلى

ما عقدت العزم عليه « ما أشد هذا الحزن » وقبلها كانت تقول للراوي « يحزنني الموت بصفة خاصة » ولعل هذا النور الذي أضاء كالمفاجأة هو نور الحل الذي توصلت إليه، والذي أخبرت به الراوي حين وعدته بأنها لن تضطر للاعتذار له بعد الآن. « لم تظهر آن ماري على محطة الأتوبيس في أي صباح » ولا في مكتب البريد. « حلمت بها ذات ليلة وكانت في الحلم طويلة الشعر تجري على شاطيء بحر وهي خائفة وكأن شيئا يطاردها » وحين ذهب إليها أخبره الجار في حزن: « الآنسة أنهت حياتها. من شرفة البيت. في قلب الليل. كنا... »

والدة آن ماري لم تبد كرها اعتاده الراوي من أهل المدينة للأجانب، فلعل آن ماري أخبرتها بأمره، الذي تتوهمه، من قبل، حيث قالت متسائلة وهي تعرفها إليه « هذا هو » وهي « سيدة ذات شعر أبيض معقوص تلبس نظارة كبيرة العدسات » « أحب النحت الأفريقي... فيه القوة.. وفيه أيضا رشاقة ونعومة » « مصر؟ تمنيت دائما أن أزورها... ذهب زوجي إلى مصر... مازلت محتفظة بالصور » « أذكر أن زوجي قال لي إنهم في مصر يجيدون السحر... شاهد زوجي أشياء » هل حدثتها آن ماري عنه بوصفه ساحرا من مصر؟! وهل لذلك كان ردها عليه عنيفا قاسيا حين طلب أن يأخذ صورة زوجها التي رأى فيها شبيه أبيه: « هل آخذ هذه الصورة؟ رفعت رأسها إلي وقالت وهي تثبت نظرتها في وجهي دون أن تبتسم: أنا أفهمك. أفهمك تماما. ثم أغلقت الألبوم فجأة وقالت: معذرة. لا يمكن أن تأخذ الصورة »

وبعد انتحار آن « فتح الباب. فتحته السيدة العجوز بثياب النوم، شعرها الأبيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحنيين شال أسود. ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف. قالت: هل جئت الآن من أجلي أنا يا سيد؟ هل جاء نوري أيضا؟ »

حلم آن ماري « بالأمس حلمت بك.... أول أمس أيضا حلمت بك. حلمت أن صقرا كبيرا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إلي بغضب وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه. صحوت من النوم وكنت أبكي »

الغراب « خارج النافذة حط غراب على شجرة الأرز. أخذ يطير متخبطا بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج، وحين وجده فرد جناحي حداده الأبدي وراح ينفضهما ثم انكمش » « يحزنني أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس » « تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا. ألا تهتم لأمرنا نحن البشر من لحم ودم »

أبو الراوي « وأمامه يقف ممسكا بمقود الجمل رجل يلبس جلبابا يبدو ذراعه النحيل من كم جلبابه الواسع. تطلعت إليه وإلى شاربه الذي يعلو فمه الواسع. إلى وجهه المقطب الحزين. كان يشبه أبي » إنه الحنين إلى الوطن، وإلى الأب، وما يمثله للابن من أمن يفتقده في هذا العالم.

انتحار آن ماري « الآنسة أنهت حياتها. من شرفة البيت. في قلب الليل. كنا...... » « فتح الباب. فتحته السيدة العجوز بثياب النوم، شعرها الأبيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحنيين شال أسود. ولما رأتني صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف. قالت: هل جئت الآن من أجلي أنا يا سيد؟ هل جاء دوري أيضا؟ »

حلم الختام « هل كنت نائما أم كنت مستيقظا عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح، وهل كان صقرا أم كان حلما ذلك الذي رأيت؟ مددت يدي. كنت أسمع الحفيف ومددت يدي. انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها [وصف يقظ يخرجنا من الحلم، وكان استخدام وصف آخر مثل: ألوان رائعة، أو ساحرة يمكن أن تؤدي الغرض ولا تؤثر في المكون الحلمي الجميل والحزين...] وحفيف الجناحين من حولي ومددت يدي، كنت أبكي دون صوت ولا دموع ولكني مددت يدي »

٣- العلاقات بين الكائنات الحكائية
في « بالأمس حلمت بك »

إنها علاقات جديدة، وخاصة بالكون الحكائي في قصتنا « بالأمس حلمت بك » هي علاقات تجدد الكائنات الحكائية، وتمنحها خصوصية وتفرد؛ فالمدينة الأجنبية في الشمال، بكل صفاتها وخصائصها التي رأيناها ليست هي أي مدينة أجنبية في الشمال، وإنما هي مدينة « بالأمس حلمت بك » على وجه الخصوص، والذي يؤكد هذه الخصوصية ليس شيئا غير العلاقات الرابطة بين هذا الكائن الحكائي وبقية الكائنات. ففي هذه المدينة تقع كل أحداث القصة، حيث الفتاة الشقراء الجميلة التي كثيرا ما يجدها الراوي على محطة الأتوبيس، وكانت في البداية تحول وجهها للناحية الأخرى، ثم لجأت إلى الراوي ليجد لها حلا. وحيث كان كمال صديق الراوي يتصل به كل ليلة تقريبا.. وحيث أهدى له صديقه فتحي كتابا من كتب الصوفية... وحيث الثلج المتساقط... وحيث عاودته ذكرى الشمس في بلاده... وحيث فتحي زميل الراوي في العمل... وحيث المغسلة التي شهدت أحداثا تؤكد عنصرية هذه المدينة، وحيث سمع أحلام صديقه كمال... وحيث السينما وغادة الكاميليا... ومنزل آن ماري...وحلمها... وحيث كان الغراب وما دار حوله من أفكار... وحيث عاد أبو الراوي... وحيث انتحار آن ماري... وحيث جرى حلم الختام.

والفتاة الشقراء الجميلة هي الأخرى ليست أي شقراء جميلة، يمكن أن تقابلها في بلاد الشمال، وإنما هي شقراء « بالأمس حلمت بك » على وجه خاص، التي تحمل طابع الحسن في خدها، وكثيرا ما كان يجدها الراوي على محطة الأتوبيس في الصباح، والتي جرت حولها أكثر أحداث القصة، وكان لها طابعها النفسي الخاص... كان لها موقف نفسي خاص من الراوي، ومن كتاب الصوفية الذي رأته معه... ولم يكن بعيدا عنها ذلك الثلج المتساقط.. وكان أبوها قد ذهب إلى بلاد الشمس ورأى هناك من يمارسون السحر... وكان لها علاقة بغادة الكاميليا في السينما... وفي منزلها ذي الطابع الخاص قابل الراوي والدتها، وهناك استمع إلى حلمها، ورأى الغراب يتخبط على شجرة الأرز، ورأى شبيه أبيه، ثم كان انتحارها... وكانت أحلام الراوي حولها.

وكمال صديق الراوي أثر فيه كتاب الصوفية الذي استعاره من الراوي... وكان يعاني من الثلج المتساقط، ليس حوله بل، في داخله... وكان يحلم بالعودة إلى بلاد الشمس... وكثرت أحلامه مؤخرا حتى استقال من عمله وقرر العودة... لم نسمع صوته في القصة إلا عبر التليفون، فهل كان يمثل هو وأفكاره وأحلامه، وحتى قراراته جانبا من الجوانب الخفية للراوي، جاء به الراوي ليضع على لسانه كلاما ليس له هو كراو أن يقوله... وكان مرتبطا دائما بأزمة الراوي، كلما اشتدت الحال بالراوي يلوذ به؛ وبتأزم حاله كانت حال الراوي تتأزم كذلك، فقد بدأ الحديث عنه « يشكو

أحواله قليلاً وأشكو أحوالي قليلاً، وأخيرًا يتنهد ويقول: ربما أطلبك غدًا »... « ثم طلبني كمال في التليفون مبكرًا وسألني عن الأخبار. قلت له عن الجولات التي تقوم بها الروح وإن معظم الحروف تكتب تحت السطر. سكت قليلاً ثم سألني: الجو بارد عندكم؟ قلت: نعم. فقال: عندنا يسقط الثلج. ثم سألني فجأة: كيف تتجول الروح؟ أين تذهب؟ قلت: لا أعرف، وفي الغالب لن أقرأ الكتاب. قال: هل يمكن إذن أن ترسله لي بالبريد؟ فوعدته أن أفعل ذلك » « عندما طلبني كمال في التليفون قلت له: إن الثلج قد وصل. فقال لي إن هناك ثلجًا يغمر روحه. سألته عن السبب، فقال إنه اكتشف أنه مرت عليه عشر سنين وهو يعمل في بنوك هذه البلدة، وقد تزوج واحدةً من البلد طيبة وجميلة، وحصل على الجنسية فيها والناس تحسده لذلك، ولكنه تعيس جدًا. سألته مرّةً أخرى عن السبب، فقال: أليس عمل البنوك نوعًا من الربا؟ هناك شيء قلق في ضميري. قلت له ألاّ يهتم وأنني أرسلت له الكتاب في البريد، وإذا كانت روحه شفافة فسينبت له بستان في صدره. ضحك وقال: حرارتي مرتفعة لأنني تعرضت للبرد وأكلت زبدة بالثوم، وأظن أن روحي الآن كثيفة. قلت له: خذ حبة أسبرين ونم » « في البيت طلبت (كمال) في التليفون. سألته عن صحته فقال إن الحرارة هبطت ولكنه ما زال يشعر بدوار. سألته إن كان الكتاب قد وصله فقال إنه تسلمه الآن وسيعيده إليّ بعد أن يقرأه. قلت له: إنني لا أحتاج إلى الكتاب ولا إلى أي أرواح طيبة أو شريرة، ويكفي أشرار البشر. حكيت له ما دار في المغسلة، وكنت منفعلاً

بعض الشيء، لكنه رد بهدوء وقال: ما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا من سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب، لكنني لا أهتم بذلك أبدًا. أعتبر أنني أعيش في صحراء وأن شقتي خيمة. خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدًا ولا أعُدّ أن هناك بشرًا. هذا هو الحل المثالي معهم، وليست هذه هي المشكلة.. سألته: إذن فما المشكلة؟ فقال: نحن. المشكلة في داخلنا، لكني لا أعرفها. أبحث عنها طول الوقت، لكني لا أعرفها. هل تعرف في تفسير الأحلام؟ قلت: أجرّب. قال: بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبي سفيان، وأنني كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين، فغضب معاوية، وقال: ضعوه في السجن مع طه حسين. لكنني استطعت أن أهرب وركبت (تاكسي) فوجدت نفسي في ميدان العتبة. قلت لكمال: إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية. فقال لي بشيء من الغضب: أهو حلم أم حصة تاريخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت، لكنني لم أفهم شيئًا. قلت له: ماذا كنت تفعل قبل الحلم؟ قال: كنت أتمرن على الآلة الكاتبة الإفرنجية. قلت: هل يلزم هذا لعملك؟ قال: لا، ولكنه شيء مفيد. قلت له: إنني لا أستطيع أن أفسر الحلم. فقال: لا يهم، هل عندك أخبار؟ قلت: لا. » « كلمني كمال في التليفون عدة مرات. لم يذكر شيئًا عن الكتاب، لكنه قال لي ذات مرّة إنه قرر أن يستقيل من البنك. وفي هذه الفترة كثرت الأحلام عند كمال. كان هناك شيء يتكرر بكثرة في أحلامه: أنه يتعلم عزف الكمان. في أحد الأحلام ضاع منه القوس الذي يعزف به واضطر إلى أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف. وفي حلم آخر

كانت هناك لجنة ستمتحنه، ولكن زجاجة الدواء الذي يساعد على العزف انكسرت، وكانت جميع الصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للجنة، ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا » وكان آخر اتصال تليفوني مع كمال « قرب نهاية الأسبوع اتصل بي كمال في التليفون وكان منفعلاً. قال إنه فعلها. إنه فعلها أخيرًا واستراح. قال إنه كان يعتقد أن كل ما يشكو منه: الصداع، الأرق، الكوابيس، نوبات البكاء كلها ترجع إلى موجات الكهرباء، ولكنه كان مخطئًا. سألته: أي كهرباء؟ فقال: ألا تعرف أنه في هذا البلد توجد أعاصير كهربائية في أيام معينة تؤثر على المخ؟ قلت له: إنني لم أسمع بذلك. فقال: هذه حقيقة. ألا ترى أن كل الناس يتصرفون تصرفات غريبة؟ قلت له: إنني مندهش لأنني أراهم مع ذلك أذكياء في تدبير أمورهم، ناجحين في أعمالهم، أثرياء وصحتهم جيدة. فهل تصيب هذه الكهرباء أجزاء معينة من المخ وتترك أجزاءً أخرى؟ هل تصيب أناسًا وتترك آخرين؟ قال لي كمال وهو لا يزال منفعلاً: أنت تنظر إلى الأمور من السطح. كل هذه الأشياء لعب من الكرتون. البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والأزهار، كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال. انظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. انظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات، لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية. ما الذي يرغمنا على ذلك؟ هذا الكون رحب ورائع، لكننا ندفن أنفسنا في

جلودنا، تعمى عيوننا عن النعيم الحقيقي والفرح الحقيقي. فلماذا لا أفتح عيني؟ لماذا لا أفعل مثله؟ لماذا لا أقرأ الكتاب؟ » كلما تأزمت الحال بالراوي نراها تشتد بصديقه؛ فهل هذا وجهان لشخص واحد؟

وكتاب الصوفية الذي أهداه فتحي إلى الراوي، والذي حاول الراوي جاهدا أن يحميه من الثلج المتساقط.. حتى يرسله إلى صديقه كمال بعد أن قرأ فيه أشياء حول الروح وتنقلاتها... والذي ترك أثرا كبيرا في آن ماري حين رأته وارتبطت رؤيتها له برؤيتها للراوي كثيرا في أحلامها، وكان لشكله الخاص وزخرفته وتذهيبه أثر بالغ في تعميق مشاعر الرهبة من الراوي.... وإن هذا الكتاب يضعنا مباشرة أمام تجربة المقارنة بين مادية الغرب وما رأينا من شكل مدنيتها.. وبين روح الشرق في صفائها وصوفيتها، وإن الكتاب يتحدث عن الأرواح الطيبة، وعن الأرواح الشريرة.

والثلج المتساقط ليس شيئا يسقط على الأرض وإنما هو في قصتنا يحمل معاني أخرى؛ معاني الفقدان العاطفي والخواء النفسي... إنه يرتبط بمدن الشمال... وضده كانت الشمس التي تحمل معاني التعاطف والحب والتآلف والتآزر ومساعدة الآخر.

وفتحي زميل الراوي في العمل جانب آخر من جوانب الحياة، وجد السلام مع نفسه ومع الدنيا، لأنه عرف؛ ترك روحه تتفتح.. لأنه ألغى إرادته وسلمها لصاحب الأمر... لقد جاهد نفسه ودربها وصفاها.

والمغسلة التي شهدت موقفا عنصريا يمثل جانبا من العلاقة بين أهل المدينة والأجانب.

وأحلام كمال لها دور كبير في مسار السرد الحكائي من خلال مكانها الذي تحتله من الأحداث.

والسينما جاءت بغادة الكاميليا بكل ما تحمل من حزن.

ومنزل آن ماري بشكله الخاص الذي يحمل صفات خاصة من قدم الشكل الخارجي، وحديد الشرفات المقوس المشغول، وكذلك من الداخل بكل ما فيه، وما يشغله من البياض واللون الأبيض، وحتى والدة آن ماري، وحلم آن ماري... والغراب على شجرة الأرز... وأبو الراوي الذي عاد هناك.... ثم انتحار آن ماري، وحلم الختام.

E- بناء الكون الحكائي [الفضاء الحكائي]
في « بالأمس حلمت بك »

« أذهب إلى العمل في الصباح، وأعود في المساء للبيت » تلك الحركة الآلية التي تحملها جملة الافتتاح، تأتي مفعمة بروح تكرارية تشير إلى السآمة والملل الذي يعاني منه الراوي، وكأنه مجبر على القيام بما يقوم به في هذا البلد الشمالي، الذي يفتقد فيه التواصل مع الآخرين، ويعاني فيه برودة الغربة والعزلة والوحدة.

ثم بابًا بابًا ينفتح السرد الحكائي؛ فبعد جملة الافتتاح يفصل الراوي القول: « حين أنزل في الصباح، كثيرًا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء في خدها طابع الحسن، بمجرد أن تراني قادمًا من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى. لا تنظر في وجهي أبدًا مهما طال وقوفنا.

وعندما أعود إلى البيت في المساء، أفتح التليفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجوّل قليلاً في الشقة الخالية. أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحونًا، أكلم نفسي في المرآة قليلاً. يتقدم الليل »

فالراوي يتحكم منذ البداية في خيوط السرد، ويمسك بها في إحكام؛ فليس ثم تداع للأفكار أو توالد لها، وإنما قص محكم ينسجه صاحبه متحكما فيه ومتمكنا منه، ومحيطا بكل جوانبه... ودائما هكذا وربما يؤكد الأمر لنفسه ولنا بتكرار جمل بذاتها على مدار الحكاية « أذهب إلى العمل في الصباح، وأعود في المساء للبيت » « في الصباح ذهبت إلى العمل » « في المكتب قال لي رئيسي الأجنبي... » « في المساء عدت إلى البيت » « في البيت طلبت (كمال) في التليفون » « في المساء، ذهبت إلى السينما » « في الأسبوع التالي أيضًا، ذهبت إلى العمل وعدت إلى البيت » « وفي نهاية الأسبوع دعتني آن ماري إلى بيتها » « في نهاية الأسبوع التقينا على محطة الأتوبيس» « في الأسبوع الثالث ذاب الثلج » « وفي هذا الأسبوع، قال لي فتحي » « اتصل بي كمال مرة في منتصف الأسبوع » « لم تظهر آن ماري على محطة الأتوبيس في أي صباح » « قرب نهاية الأسبوع اتصل بي كمال » « في الصباح، نزلت مبكرًا » وحتى عندما لا يذهب « في الصباح لم أذهب إلى العمل. كان ذلك يوم السبت » وهكذا يمسك دائما بخيوط سرده، ولا يفلتها من بين يديه حتى في أشد الأحوال فحتى بعد أن عرف بانتحار آن ماري نراه لا يفلتها: « ولكني في المساء كنت في الفراش ».

وكما نرى، في هذه الفقرة، وكما سنرى فيما يلي تمثل جملة المفتتح استباقا إعلانيا للحكاية، ولكونها الذي تسيطر عليه مشاعر الضجر والسآمة والملل: « أفتح التليفزيون وأغلقه وأفتح الراديو وأغلقه وأتجوّل قليلاً في الشقة

الخالية. أعدل أوضاع الصور على الحائط والكتب في الأرفف، أغسل صحونًا، أكلم نفسي... »

والروح نفسها نجدها في المكالمات التليفونية بينه وبين صديقه كمال الذي يسكن مدينة أخرى: « وفي معظم الليالي يكلمني في التليفون صديقي كمال الذي يسكن في مدينة أخرى. يسألني: هل هناك أخبار؟ أقول: ليست هناك أخبار. فيشكو أحواله قليلاً وأشكو أحوالي قليلاً، وأخيرًا يتنهد ويقول: ربما أطلبك غدًا »

يشعرنا الراوي بعدم رغبته في نقل الكثير من هذه الأخبار، وفي رغبته في الاختصار السردي إلى أبعد حد ممكن، لعله الكسل الذي يبعث عليه السأم الذي يحياه الراوي في تلك المدينة، حتى أنه حين ينشط فليس ذلك حماسا للحياة، وإنما لشيء آخر: « في الصباح ذهبت إلى العمل. كنت سريعًا ونشيطاً لأقاوم البرد » فقط ليقاوم البرد؛ وحتى أنه لا يكلف نفسه في معظم المحادثات التليفونية بينه وبين كمال عناء البحث عن عبارات وصيغ جديدة للتعبيرات التي يمكن أن تكون مختلفة: « فيشكو أحواله قليلاً وأشكو أحوالي قليلاً »

إن هذه الروح التي تسيطر على السرد؛ روح الكسل التي يدل عليها ذلك الاختصار السردي في القصة تبشر به الجملة الافتتاحية: « أذهب إلى العمل في الصباح، وأعود في المساء للبيت » ومن ثم يتأكد هذا الأمر كخصيصة

من خصائص السرد في القصة: « طلبني كمال في التليفون مبكرًا وسألني عن الأخبار. قلت له عن الجولات التي تقوم بها الروح وإن معظم الحروف تكتب تحت السطر » وكان هذا تكرارا لكلام جاره في الأتوبيس حين علق له على طرافة شكل اللغة المكتوب بها كتاب الصوفية الذي كان يقرؤه... وكذلك ينقل كلام زميله كمال في محادثة أخرى: « قلت له ألاّ يهتم وأنني أرسلت له الكتاب في البريد، وإذا كانت روحه شفافة فسينبت له بستان في صدره. »

وإن كل هذا، من ناحية أخرى، يسم السرد بسمة عدم التكلف في التعبير والبساطة والشفافية، والسذاجة الطفولية المحببة التي يعتمد عليها الراوي في ذكاء شديد حين يعيد حكي الأحداث أو الأقوال التي مرت به من قبل على طريقة الحكي الطفولي الذي نعشقه جميعا لدى هؤلاء الأحبة الصغار.

وربما لا يتمثل في إعادة كلام سابق، وإنما فيما يسمى أسلوب الحكيم في البلاغة العربية: « جاء عبر الطريق رجل يعدو ووقف إلى جانبي وهو يلهث وراح ينفض الثلج عن ثيابه... كانت السيارات تمر أمامنا بطيئة ترسم إطاراتها شريطًا أسود منقوشًا وسط الثلج في أسفلت الطريق، فاندفع الرجل ورفع إبهامه لعدة سيارات لكن أحدًا لم ينظر إليه. رجع إلى المدخل وقد تكوم عليه ثلج جديد ثم نظر إليّ بشيء من الغضب، وقال: أنت أجنبي، أليس

كذلك؟ هززت رأسي، فقال: عندكم أوغاد بهذا الشكل ؟ لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج ؟.. قلت: عندنا شمس. ».

جواب لا علاقة له بالسؤال في الظاهر، بينما في طياته تحتشد مشاعر جمة وينطوي على معان كثيرة اختصرها الراوي في هاتين الكلمتين « عندنا شمس » وما دام عندنا شمس فلا شيء مما يحدث عندكم ويظهره وجود هذا الثلج. « عندنا شمس » عندنا دفء العلاقات والمعاملات.

وفي الاختصار تكثيف، وفي قصتنا تكثيف وغموض؛ التكثيف يجعلنا لا نستطيع التقاط أنفاسنا ونحن نتابع الأحداث، فمثلا في صفحة واحدة [١١٥] نجد هذا الزخم الحكائي: « وفي هذا الأسبوع، قال لي فتحي بقلق إنني أزداد نحولاً.... استدعاني رئيسي في العمل أيضًا وقال لي الشيء نفسه.... اتصل بي كمال مرة في منتصف الأسبوع وقال إنه يطلبني كثيرًا ولا يجدني.... لم تظهر آن ماري على محطة الأتوبيس في أي صباح.... وحلمت بها ذات ليلة.... قرب نهاية الأسبوع اتصل بي كمال في التليفون وكان منفعلاً. قال إنه فعلها.... استقال من البنك وإنه ينوي أن يعود إلى مصر.... لم أنم جيدًا في تلك الليلة، وفكرت كثيرًا في آن ماري. »

والغموض يمثل روح الحكاية التي تجري أحداثها في عوالم غريبة؛ عالم المدينة الشمالية، وعالم الأحلام، وعالم الروح، وعالم الموت.

وإشارة إلى تلك الروح يأتي كتاب الصوفية في بداية الحكايـة؛ كتـاب غامض، وموضوعات غامضة، وحكاية غامضة.

هنـاك الرغبـة العارمـة لـدى آن مـاري في مسـاعدة الآخـرين الـذين يحتاجون المساعدة... « كان أبي قسًّا بروتستانتيًّا، وقد علمنا أن نحب المسيح وأن نحب كل الناس في المسيح.. » « أحببت أيضًا القديس فرانسوا الأسيسي الذي كان يحب الفقراء والمرضـى. » « أمـا أنـا فيحـزنني أن تنهـزم في هـذا العالم الرقة والحساسية، وأن ينتصر الشر. يحزنني أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحّت، ولكن يحزنني أيضًا أن أعلـم أن في هـذه الـدنيا جـوعى فقراء لا يجدون طعامًا ومرضى فقراء لا يجدون دواء، أو إذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مسوّغ. يحزنني الموت بصفةٍ خاصة »

ولكن ذلك دائما لم يكن ممكنـا، ولم يكـن ممكنـا كـذلك أن يسـاعدها الراوي، ولا أن يساعد نفسه... فهل لذلك فضلت أن تنهي حياتها؟

ولكن مع هـذا فـالغلاف الفاعـل للكـون الحكـائي هـو السـأم والكـره العنصري؛ كره أهل المدينة للأجانب، وكره آن مـاري للـراوي مـع حاجتهـا إليه، ولكنه ، في الحقيقة كان كرها مهـذبا، تكشـف عنـه بـأدب، وتعتـذر كثيرا عن ذلك: « قلت وأنا أحاول أن أبتسم: ربمـا كنـت تحبيـنني؟ فقالـت دون أن تبتسـم: لا. ثـم حولـت عينيهـا وقالـت: سـامحني.. في الواقـع إنــي أكرهك. »

عالم الأحلام

وداخل هذا الكون الحكائي البري الذي نلجه لأول مرة مع الراوي، نجد عالم الأحلام كونا آخر أكثر برية، يمعن في إضفاء الروح المميزة للحكاية؛ روح الغموض... إن الحلم صورة ذهنية يغلب عليها العنصر البصري[7] ذلك هو الكون الحلمي، والكون الحكائي هو الآخر يحمل الصفات نفسها.

أحلام كمال: بعد أن قال رأيه في إشكالية وجود الأجانب في تلك المدينة، وعلاقة أهلها بهم، يتذكر حلما رآه بالأمس « قال: بالأمس حلمت أنني قابلت معاوية بن أبي سفيان، وأنني كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين، فغضب معاوية، وقال: ضعوه في السجن مع طه حسين. لكنني استطعت أن أهرب وركبت (تاكسي) فوجدت نفسي في ميدان العتبة. »

في نهاية حلمه يهرب إلى بلده؛ إلى مصر؛ إلى ميدان العتبة، والهروب والفرار في الحلم ظفر ونجاة من المتاعب... والسجن هل هو تحقق حلم؟... وهل الحلم حلم العودة؟...

7 – عبد العزيز جادو: الأحلام والرؤى، إقرأ، دار المعارف، ١٩٥٦، ص. ٩٧

« كان هناك شيء يتكرر بكثرة في أحلامه: أنه يتعلم عزف الكمان. في أحد الأحلام ضاع منه القوس الذي يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف. وفي حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذي يساعد على العزف انكسرت وكانت جميع الصيدليات مغلقة فأراد أن يعتذر للجنة ولكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء »

أنين الكمان صوت الحزن الشجي، وفيما يرى مفسرو الأحلام أن من رأى أنه يعزف على الكمان فإن ذلك يدل على وعد قريب الوقوع بحظ سعيد، فهل هو تحقق حلم العودة، ذلك الحلم الكامن من سنين... وضياع القوس فقد لشيء مهم، لكن هذا الفقد لا يعوق عملية العزف، حيث يستبدل به الراوي شيئا آخر يستخدمه استخداما كابوسيا... وتسير الأمور.

ومرة أخرى يفقد شيئا مهما؛ زجاجة الدواء، الذي يساعد على العزف؛ على الحياة التي كرهها أخيرا، لكنه لا يستبدل بها شيئا آخر، إنه هذه المرة يستسلم لقدره ويدخل في الحالة الكابوسية مرة أخرى، حيث الشعور بالخسارة والفشل؛ الشعور العميق بالقلق... ولكن لم كل هذا، لقد ضاع الدواء وليس ثم غيره؛ فليكن الرحيل.

ما المراد؟ ما العلاقة بين المحتوى الظاهر للحلم والمحتوى الباطن له؟! ما العلاقة بين القناع والحقيقة؟ ما الرغبات الداخلية لدى صاحب الحلم؟ هناك كوامن لا يجرؤ على عرضها، لكنها تمور هناك في عالم غامض،

عالم الروح، أو عالم الحلم؛ العالم الباطني، حيث لا شيء يخفى، ولا داعـي لخفاء شيء هناك.

آن ماري « قالت دون أن تنظر في وجهي: بالأمس حلمت بـك... أول أمس أيضًا حلمت بك. حلمت أن صقرًا كبيرًا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إليّ بغضبٍ وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه، ثم جئت أنـت فاحتضـنك الصقر بجناحيه. صحوت من النوم وكنت أبكي. »

الصقر هنا يرتبط بالراوي، والراوي مصـري، وفي الأسـاطير المصـرية هناك مساحة كبرى يحتلها حورس الإله الصـقر حامـل التـاج المزدوج لمصـر السفلى والعليا وصاحب معبد إدفو وحارس الفرعون، والابن الوحيد لإيزيس وأوزيريس.. المنتقم من ست قاتل إبيه.

إن الحلم في السرد هو سرد الحلـم، فهـل نعتمـد تفسـير الأحـلام في الولوج إلى عالمه، أم نعتمد التأويل الأدبـي؟.. إن الثانيـة تبـدو أقـرب حيـث نكون أمام سرد حكائي لـه الخصـائص نفسـها، لكننـا في سـبيل الـدخول إلى الكون الحكائي، سواء للحكايـة نفسـها، أم للحلـم فيهـا سـنحتاج إلى طـرق جميع الأبواب: التأويل الأدبي والأسطوري، وتفسـير الأحـلام، والعلاقـات الرابطة بين الحلم وبقية الكائنات الحكائية...

إن هذا الحلم، ومن خلال تلك العلاقات جميعا، يحمل رعبا كبيرا « أن صقرًا كبيرًا يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع إليّ بغضبٍ وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه » ويحمل حزنا كبيرا « صحوت من النوم وكنت أبكي » ويحمل مشاعر أخرى متضاربة، تشير إليها آن بقولها « ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه » شعور الراحة لانصراف الصقر الغاضب عن صاحبة الحلم؛ وشعور الخوف من الراوي لعلاقته الحميمة بذلك الصقر؛ وشعور السلام مع الراوي والاستسلام له، من حيث هو المخلص من غضب الصقر... لو أراد أن يساعدها، ولكنه لا يريد، فلا خلاص من ذلك الصقر، سيأتي غاضبا، سينقر الزجاج، سينفذ منه... سيصل إليّ، مادام الراوي يرفض المساعدة... سيقتنص الروح ويذهب بعيدا، يطير نحو الشمس.. نحو الراوي القادم من بلاد السحر- كما قال أبوها، وكما قالت أمها - الراوي صاحب الكتاب العجيب الذي يحمل علم الغيب، علم الروح، كما قال الراوي نفسه، والناس الذين يعتقدون أن القلب هو الذي يفهم لا العقل، الذين يمرنون أرواحهم لكي تصفو نفوسهم... وهو لا شك واحد منهم، ذلك القادم من الشرق.... « الآن فهمت كل شيء. نعم الآن أرى كل شيء. ولكن ما أشد هذا الحزن » وكان هذا هو سرها حين عزمت على أن تساعد نفسها بنفسها؛ حين عزمت على إنهاء حياتها من شرفة البيت حيث لا زجاج يحجب عنها الصقر؛ لقد خرجت هي إليه في قلب الليل... منتصرة على خوفها، وعلى حزنها... ولكن ما أشد هذا الحزن.

أجل ما أشد هذا الحزن الذي ضرب الراوي، وجعله يراها في حلم تنبؤي، حين افتقدها على محطة الأتوبيس، وفي مكتب البريد: « وحلمت بها ذات ليلة، وكانت في الحلم طويلة الشعر تجري على شاطئ بحر وهي خائفة وكأن شيئًا يطاردها » نعم كان شيء يطاردها، كان الصقر؛ كان الموت.. لهذا كان شعرها طويلا؛ والشعر هناك هم ونكد، وطوله عمر طويل... وكانت على شاطيء البحر....

ما أشد هذا الحزن الذي ضرب الراوي، وجعله يعدو؛ يعدو حتى الموت: « عدوت أنا. عدوت على السلم، وعدوت في الشارع، وعدوت في المدينة. لم أذهب للبيت، لم أذهب للعمل، لم أذهب لمكان. ولكني في المساء كنت في الفراش. هل كنت نائمًا أم كنت مستيقظًا عندما خفق في الغرفة ذلك الجناح؟ وهل كان صقرًا أم حلمًا ذلك الذي رأيت؟ مددت يدي. كنت أسمع الحفيف، ومددت يدي. انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولي، ومددت يدي. كنت أبكي دون صوت ولا دموع. ولكني مددت يدي ».

الرواية والخطاب الروائي

الرواية

بوسعنا، إيثارا للسلامة وتوفيرا للوقت والجهد، أن نبدأ، ونكتفي إذا شئنا بما قاله صاحب نوبل الروائي الكبير نجيب محفوظ منذ أكثر من نصف قرن في مجلة الرسالة عدد سبتمبر ١٩٤٥ من أن الشعر قد ساد في عصور الفطرة « أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة ».

وبوسعنا كذلك أن نعيد رؤية إيان واط حول نشوء الرواية، التي تتمثل في أنه منذ عصر النهضة الأوربية، وتحديدا منذ ديكارت ولوك ولد اتجاه فلسفي جديد، يهتم بالخبرات الفردية ويحلها محل الموروث

الجماعي في تفسير الواقع وفهمه، وهذا التحول كان سببا رئيسا أدى إلى نشوء الرواية.[1]

أو أن نقول كما قال لوكاتش: إن الرواية هي ملحمة البرجوازية، فلا مكان للشعر في عصر الثورة الصناعية، فلن يستطيع أن يجاري النمط الجديد للحياة في سرعته وتعقده، إنما الذي يستطيع هو النثر؛ هي القصة؛ هي الرواية.

كلها بدايات مشروعة، يقبلها العقل، بل يرى أن بعضها آخذ فيها برقاب بعض، لكننا مع ذلك نؤثر البداية من مكان آخر يفرضه تساؤل مشروع أيضا عن ماهية الرواية، وعن الغاية منها؛ ونحسب أن الماهية والغاية تتآزران في الكشف عن هذا النوع الأدبي، وهذا الكشف بدوره سوف يحدد لنا المكان الذي علينا أن نبدأ منه باقتناع ورضا.

والواقع، إن التساؤل عن ماهية الرواية يجيب عن معرفة الغاية منها، أو بمعنى آخر فإن السؤال: ما الرواية؟ نجد الجواب عنه بصورة أشد وضوحا في الجواب عن سؤال آخر، هو: ما الغاية من الرواية؟ أو لماذا نقرأ الرواية؟

[1]- نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، دار شرقيات، ط١ ١٩٩٧، ص٩

ولعل بعضنا يتصور أن الجواب عن السؤال الأول: ما الرواية؟ من السهولة بحيث لن يحتاج إلى أي وقت للتفكير؛ إنها تلك الكتب التي تمتلىء بها أرفف كثيرة في مكتباتنا جميعا، إنها تلك الأكوام التي تملأ الشوارع، ونشتري بعضا منها بقروش قليلة، وبعضها بجنيهات كثيرة ندفعها راضين سعداء، ونمضي وكأننا حصلنا على كنز كبير!.. إنها تلك الكتب التي تحمل أسماء معروفة لنا مثل: نجيب محفوظ، وجمال الغيطاني، وبهاء طاهر، وعبد الرحمن منيف، وإبراهيم عبد المجيد، وأمثالهم؛ أو مثل ديكنز، وهيجو، وبلزاك، وديستويفسكي، ومارسيل بروست.... وأضرابهم.

ومع كل هذا يبقى السؤال قائما: فما هي إذن؟ هل هي تلك القصة الخيالية النثرية ذات الاتساع المعين التي يجب ألا تقل عن الخمسين ألف كلمة، كما يقترح لها تعريفا إدوارد فورستر؟![2] وماذا إذا قلت عن هذا الرقم قليلا أو كثيرا ؟! لا شك أن تعريف الكم هذا تعريف غير واف، بل إنه تعريف غريب على مجال الأدب، والأقرب إلى الصواب أن يكون هناك تعريف أكثر مرونة يحدد النوع ولا يقيده؛ مثل تعريف جابر عصفور الذي يضع فيه الشعر والقصة القصيرة في مقابل الرواية؛ يقول: " وإذا كان الشعر- كالقصة القصيرة- ابن اللحظات الآنية التي تومض كالبرق، فتقتنصها

[2]- إدوارد فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١، ص ٢٢

الصورة الشعرية لتديم حضورها، تبسطها أمام العين كي تتأملها.... فإن الرواية ابنة اللحظات المتعاقبة، كالنهر حيث الامتداد الأفقي للمنظور والمتابعة المتعاقبة للتحولات "[3] فالأدب كما نعرف جميعا لا يكره شيئا كرهه للقيود التي يمكن أن توقفه عن الانطلاق اللا محدود الذي يطمح إليه.

البحث عن تعريف للرواية

ولتيسير الجواب عن ماهية الرواية فيما نرى، علينا أن نجيب عن السؤال الآخر: لماذا نقرأ الرواية ؟ ما الذي نبحث عنه فيها ؟ وما الذي يجعلنا حين نحصل عليها، نمضي وكأننا حصلنا على كنز كبير؟!.. غالب الأمر أن الجواب لن يعدو أننا نقرؤها للاستمتاع بالحكاية فيها؛ للاندهاش بما لا نتوقع؛ للعيش فيها حياة ربما تنضاف بشكل من الأشكال إلى حياتنا الفعلية...

الرواية إذن هي حكاية في الأساس، وهذه الحكاية هي الكنز الذي نبحث عنه جميعا منذ الميلاد وحكايات المهد، وما دامت تدب فينا الروح فنحن في بحث دائب عن هذا الكنز.

[3]- جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩، ص٤٢

والحكاية قديمة قدم الإنسان، مرتبطة بظهوره، وإلا فكيف نظن أنه كان يقضي أمسياته هو وأقرانه؟!... كانوا يتحلقون حول نار هادئة، كلٌ يحكي ما جرى له في يومه، وما مر به من مغامرات مع الحيوانات التي قابلته، واصطاد بعضها، وهرب منه بعضها، وهاجمه بعضها، وكاد بعضها يفتك به لولا أن صعد فوق إحدى الأشجار، أو قذف بنفسه في مياه النهر، أو.. أو.... إلخ

تطور بنية الحكاية

ولعل أمسيات كثيرة مرت، شعر بعدها المتحلقون حول النار بالملل، من كثرة تكرار الحكايات مساء بعد مساء، فالحياة رتيبة؛ اليوم مثل أمس وأمس مثل أول من أمس؛ والحكايات وصف مخلص للواقع، لتلك الحياة الرتيبة، فلابد من شيء يكسر تلك الرتابة؛ وليكن شرطا يتمثل في جدة ما يحكى، وعدم تكراره؛ فإذا تقدم أحدهم للحكي فلابد أن يقدم شيئا جديدا غير مكرور.

ومرت أمسيات أخرى، شعر بعدها المتحلقون حول النار بالملل مرة ثانية، فالحياة التي يحيونها واحدة، وأي شخص من الجالسين يستطيع ببساطة شديدة أن يتوقع الأحداث التالية، وأن يكمل الحكاية دون تغيير

كبير؛ فانضاف شرط ثان جديد، وهو أن تكون الحكاية مع جدتها منطوية على مفاجآت غير متوقعة، بحيث لا يستطيع غير صاحبها أن يكملها ولا أن يتوقع ما سيحدث بعد؛ فإن استطاع أحد المتلقين المتحلقين حول النار توقع ما سيكون، فصاحب الحكاية مخفق؛ يمنع من الحكي، أو يقصى عن حلقة النار، أو ينفى من القبيلة، أو يذبح ويشوى لحمه ويأكله المتحلقون هنيئا مريئا!.. وربما يمنح فرصة أخرى لعله يفلح فيما لم يفلح فيه من قبل.

فما الذي سيفعله في هذه الفرصة الأخيرة، هل سيترك نفسه وليمة شهية للسمار، أم أنه سيجتهد، بل سيقتل نفسه اجتهادا ليحافظ عليها؛ وفيم سيكون اجتهاده والحكايات مطروحة في الطريق- نستعير لا تعبير الجاحظ فحسب، بل تصوره لقضية اللفظ والمعنى كذلك- يعرفها كل أحد، فليكن اجتهاده فيما ليس مطروحا متاحا لكل متحلق حول النار؛ في طريقة العرض؛ في بناء الحكاية التي ربما تكون أجزاء منها معروفة سلفا، ولكن التفنن في العرض يمنحها لونا من الجدة، لا يمكن معه التنبؤ بما سيأتي من أحداث؛ وحتى هذه لا داعي للمغامرة بها، فليجعل لحكايته واقعا خاصا بها وحدها، يعيش فيه ويستقي منه أحداثه، وهيهات أن يحاول محاول أن يتوقع ما سيكون؛ وبذلك أمن صاحب الحكاية على نفسه من ناحية، ومن ناحية أخرى بدأ الاهتمام يزداد، بل ينصب على بناء الحكاية، مضمار التنافس الحقيقي بين الحكائين، لا على موضوعها، فهذا مما لا يُعجز أحدا.

والحقيقة أن هذين الأمرين: بناء الحكاية، وإنشاء واقع خاص بها ربما لا علاقة له بواقع الحياة المعيشة- كليهما يمثلان أهم الأسس التي قام عليها فن الرواية، ويقوم عليها حتى الآن.

ولعل هذا التحول الطبيعي الذي مرت به الحكاية، من كونها حكاية غفلا، أو قصا للواقع، أو إعادة ذكر ما كان من أحداث، وما قابل ذلك من عقبات أدت إلى الاهتمام بطريقة العرض، أو البناء القصصي الذي يقوم به القاص الحكاء، سواء حول نار المسامرة في الأمسيات القديمة، أو حول مصباح زيتي في العصور الوسطى، أو حتى حول مصباح كهربي في العصر الحديث- إن طبيعة هذا التحول ومنطقيته وقبوله لمبدأ التطور... كل ذلك يجعلنا لا نهتم كثيرا بما بدأ به القوم، ولا نسرع بالموافقة على أن الرواية نتاج عصري؛ إنها نتاج قديم كما رأينا؛ قديم قدم تاريخ الإنسان ذاته.

التسمية

فإذا كانت الرواية في أصلها حكاية، فمن أين جاءت تسميتها بالرواية ؟ ولماذا لم تحتفظ بالاسم القديم مثلا- الحكاية، أو تأخذ الاسم الأقرب إلى التعبير عنها معنى ومبنى- القصة... بخاصة وأن كلمة الرواية التي صارت علما على هذا الفن المعروف تحمل دلالات مغايرة لما أريد لها

التعبير عنه- ففي تراثنا العربي والإسلامي تختص الرواية بالحديث النبوي الشريف، بمعنى نقل الأحداث بالتواتر من فلان عن فلان، وقريب من هذا: رواية الشعر، أو رواية التاريخ، أما رواية القصة فلنعده نحن- اتفاقا بيننا- استخداما مجازيا للكلمة، يقصد به نقل الأحداث، أو تناقلها بين الراوي والمروي لهم.

الرواية فن ضارب في القدم

وبناء على هذا التصور فإن نشأة الرواية لا تعود فقط إلى القرن الثامن عشر: إلى دانييل ديفو (١٦٦٠- ١٧٣١) أو صامويل ريتشاردسون (١٦٨٩- ١٧٦١) أو هنري فيلدنج (١٧٠٧- ١٧٥٤) كما يرى إيان واط، ومشايعوه؛ إنها تعود إلى أبعد من ذلك بكثير جدا، وقبل ديفو وريتشاردسون وفيلدنج كان هناك روائيون كثيرون لا يحصون، لكل واحد منهم يد في إرساء قواعد هذا الفن الذي خضع لقانون التطور، فكان لكل مرحلة خصائصها، وما زال التطور جاريا حتى يومنا هذا.

الرواية فن إنساني مشترك

وهذا التصور سوف ينبني عليه أمر آخر، مهم أيضا، هو أن الرواية ليست بضاعة أوربية خالصة؛ فلماذا يتفرد البريطانيون على وجه خاص دون خلق الله جميعا بإبداع هذا النوع الأدبي؟! فالأمر لا يؤخذ على هذا النحو، ولن يكون بمثل تلك البساطة أن ننسب هذا الفن إلى أمة من الأمم دون غيرها، فإذا كانت الرواية حكاية لها بناؤها الخاص، كما سبق القول، والحكاية ملك للبشرية كافة أنتجها العقل الإنساني في كل مكان، وفي كل زمان ليستمتع بها على نحو ما، وتفنن في بنائها بما يصل بهذا الاستمتاع إلى أقصى حدوده... إذا كان الأمر قد تم هكذا، فكيف يختص البريطانيون بفضل نشأتها وحدهم دون بقية الخلق [رؤية إيان واط، ويتابعه فيها كثيرون] إنه ظلم لا مسوغ له، ونحن نعلم الآن أن الرواية العربية على سبيل المثال نشأت نشأة تكاد تكون عربية خالصة، متأثرة بالموروث القصصي العربي القديم في إطاره الشعبي من سير وملاحم، ومتأثرة كذلك بالذوق الشعبي العام السائد في عصرها... هذا الذوق الذي ترك أثرا كبيرا على محاولات الترجمة أو التعريب بما يتوافق مع القيم الاجتماعية، والأخلاق السائدة [راجع إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام].

نقد الرواية

ولسنا نشك، من موقعنا الحالي في القرن الواحد والعشرين، في أن نقد الرواية قد ترافق مع نشأتها؛ فهنالك حول نار المسامرة في الأمسيات الأولى من تاريخ البشرية، كان المستمعون بين رجلين: أحدهما يجلس فاغرا فاه يستمع بإعجاب لكل ما يقال، ويستمتع به، ولا يحاول أن ينغص هذا الاستمتاع بأي صورة من الصور؛ والآخر لا يطيب له الاستماع والاستمتاع في صمت، فهو يجد متعته الكبرى في مناوشة كل ما يستمع إليه؛ في التلقي من خلال وجهة نظر شخصية يقظة، تقبل وترفض وتعلن عن رأيها في صراحة. ومن خلال هذا النموذج الأخير من نماذج التلقي، وبسبب منه، كان هذا التحول الدائم الذي لحق بفن الحكي على مر العصور، بدءًا بالشروط التي وضعت للقضاء على حالة الملل التي قد تصيب المتلقين لحكايات الصيد قديما، ومرورا بكل أشكال التجريب الروائي حتى وقتنا الحالي.

هناك إذن نوعان من تلقي الحكاية (الرواية): النوع الأول نسميه قراءة الاستمتاع، ونشترك فيه جميعا؛ الاستمتاع بالحكاية؛ بالأحداث؛ بالشخصيات وعلاقاتها.... وفيها نجلس في استرخاء جسدي وعقلي، تاركين أنفسنا تتلقى ما يلقى إليها، دون اعتراض أو تساؤل..... أما النوع الآخر من التلقي، فهو نوع أكثر إجهادا، إنه التلقي الناقد، ويتطلب اليقظة الدائمة

لكل ما يرد في الحكاية (الرواية) صغر أم كبر، فلا شيء فيها يأتي اعتباطا، كل إشارة مهما صغرت لها دورها الذي يترتب عليه نتائج خطيرة فيما بعد، وكما يقول توماشفيسكي: إذا ما قيل لنا في بداية قصة إن هنالك مسمارا في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه.

الشكليون الروس

[مرحلة جديدة في النقد (النقد العلمي)]

وهذا النوع من التلقي، مع تعدد أشكاله، أخذ على مر الزمن شكلين أساسيين: التلقي الذاتي(الانطباعي)، والتلقي العلمي(الموضوعي)، ومن النادر أن يجري الفصل بينهما على نحو تام ففي قمة الموضوعية سنجد أثرا للذات، وللانطباع الشخصي.... غير أن الانطباعية الخالصة لا تعد شيئا مهما في مجال القراءة، وهي لم تعد بالفعل شيئا مهما منذ بدايات القرن الماضي مع الشكليين الروس الذين مثلوا مرحلة فاصلة في تاريخ القراءة الأدبية، أو في تاريخ النقد الأدبي، فاهتموا بوضع أساس علمي لنظرية الأدب، يخضع لفهمهم للأدب بوصفه استخداما خاصا للغة ينحرف بها عن اللغة المعتادة؛ إن المعنى ليس له أهمية كبرى لديهم، فكأنه مطروح في الطريق يعرفه الجميع؛ الأهمية كلها للشكل؛ لتقنية البناء؛ لصنعة

الكتابة؛ لهندسة النص... هذا ما بحث عنه الشكليون، وعدوه غاية القراءة الأدبية، ومن ثم نادوا بعلم جديد للأدب، موضوعه هو أدبية الأدب، أو ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، على حد قول جاكوبسون.

ويعد كتاب « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » الذي وضعه فلاديمير بروب، أحد هؤلاء الشكليين الروس، مثالا ممتازا على هذا التوجه العلمي؛ فقد درس الرجل في هذا الكتاب مائة من الحكايات الخرافية الروسية، دراسة علمية، على نحو غير مطروق من قبل، وقد لاحظ من خلال دراسته تلك أن الحكايات تحتوي على عناصر ثابتة هي أفعال الشخصيات، وأخرى متغيرة، هي أسماء تلك الشخصيات وأوصافها؛ ومن ثم استنتج ما سماه المثال، أو النموذج الوظيفي؛ فالوظائف هي المهمة، وهي التي تمنحنا في النهاية البنية الوظيفية للحكاية، أو النموذج الوظيفي؛ وأما الشخصيات وأوصافها فتأثيرها هامشي؛ المهم هو ما تقوم به الشخصيات لا الشخصيات نفسها.

وقد فتح الكتاب بمنهجه هذا الباب واسعا أمام تجارب الدراسة العلمية للحكي، وأصبح الاهتمام الأول بالبحث عن تقنيات البنية النصية للحكي.

ومنذ ذلك الحين بدأ ما يمكن أن نسميه الدراسة العلمية للأدب، تطورت إلى أن أخذت شكلا منهجيا صارما على يد أصحاب مجلة تواصل

(Communication) في فرنسا، وبخاصة في العدد الثامن من المجلة الصادر في سنة ١٩٦٦، حيث نجد خلاصة لتطوير تراث الشكليين الروس فيما يمكن أن نطلق عليه نظرية البحث السردي.. فهناك خطوات ثابتة يمكن تطبيقها على نماذج نثرية مختلفة دون أن تفقد مصداقيتها، ودون أن تصادر خصوصية النص، بحيث يصبح لكل نص منهجه النقدي الخاص الذي ينبثق من النص ذاته، ويحد من ثم من الإسقاطات الذاتية التي يمكن أن يسقطها الناقد على النص، فيضع بها على لسانه ما ليس من قوله.

دراسات فى الشعر

الشهاوي

وعبقرية الكون الشعري

« مهيضٌ أنا منذ صيَّرني الشعرُ طيرا

بأفق البلاد الغريبة!!

والذي يجهلُ الشعرَ كيفَ له أن

يحيط ببعد جروحي؟!!

لعلَّ أقل همومي أن جناحيَّ ضاعا،

وما زلتُ أبحثُ عن أمّةٍ مستحيلة »

هذي أقل همومك يا شهاوي: أن جناحيك ضاعا، وما زلتَ تبحث عن أمة مستحيلة. والآن، وبعد أن ضيَّع جناحيك جهدُ البحث عن تلك الأمة، هل تعاتب الشعر أن صيرك حين تلبس بك طيرا تكتوي بنيران الغربة في وطنك؛ وطنك الذي صار كل ما فيه غريبا عليك، لأنه لم يعد فيه شيء من الوطن الحلم، ولكنك لم ترض ولم تستكن... ولم تصمت، وكان الشعر جوادك وحسامك، وكنت فارسا بحق، فلم نسمع يوما أنك لنت أو هادنت، أو

استمرأت حياة اللين والدعة تاركا البحث عن وطنك... كل هذا وغيره كثير، كله أنت يا شهاوي.

الشهاوي

لو أنك التقيتَ من قبل بالشاعر محمد الشهاوي! ورأيته وهو يتعامل مع الآخرين برفقه الشديد، ووداعته المحببة، ولينه المفرط، وحيائه الجم!

لو رأيته وهو يحافظ على مشاعر الآخرين ويراعي أحوالهم، جائرا بذلك على نفسه وعلى حاله، وعلى مشاعره!!

لو رأيته وهو يمنح حبه للجميع دون أن ينتظر على ذلك أي مقابل؛ بل ربما توقع منهم جحودا لهذا الحب وطعنا لذلك القلب الكبير الذي وسع الدنيا، ولم يضق بشيء فيها!!...

لو فعلت لرأيت نموذجا نادرا للإنسان.

إنسان رائع، وشاعر كبير عرفته عن قرب طوال عقد الثمانينيات من القرن الماضي؛ ولد في « عين الحياة » إحدى قرى مركز قلين بمحافظة كفر الشيخ، في الخامس والعشرين من مارس عام أربعين وتسعمائة وألف؛ وهنا استطراد لا بد منه؛ فأنا منذ عرفت الشهاوي؛ منذ أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، وعرفت اسم قريته « عين الحياة » تأكد لي أن ثم خطبا مهما

يرتبط بهذا الرجل، فـ« عين الحياة » ليست شيئا عابرا، وليست اسما معتادا مما يمر علينا مئات المرات دون أن نشعر حتى أنه ذكر! فما الذي خبأته الحياة يا ترى لهذا الرجل، وما سر خروجه في عين الحياة، وليس في أي مكان آخر، وهو من تحدثنا عن سمو خلقه وشفافيته، ذلك الإنسان الرفيق الشفيق اللين الجانب الذي يراعي الآخرين ومشاعرهم ويخفض جناحه لهم... وهو أيضا ذلك الشاعر الكبير، الذي تحب شعره؛ تحب الاستماع إليه، وتحب قراءته، في زمن ندر فيه من يبحث عن الشعر.

عرفته وعرفت آخرين من شعراء تلك المدينة الهادئة من مدن دلتا النيل؛ مدينة كفر الشيخ، وكانوا شعراء كبارا بحق؛ كانت أخلاقهم شبيهة بأخلاق الشهاوي، في رفقه ولينه ودماثته... وكانوا جميعا يكتبون الشعر بمداد أرواحهم، وكان أثر ذلك يظهر واضحا سواء في شعرهم، أم في سمتهم... كانوا يستمدون شعرهم من أرواحهم، وإنك لتشعر بذلك حين تستمع إليهم، ولست حينها بمستطيع أن تفعل شيئا آخر إلا أن تستمع إليهم بجمعك: بسمعك، وبصرك، وعقلك، وروحك، ووجدانك، وكل جوارحك، وتكاد حينها تلمس أهداب الروح التي تقاطرت واجتمعت فيما نسميه تجاوزا « قصيدة شعر » وفي الواقع هي سلخة روح!! يتبعها ضعف شديد ووهن يلحقان بصاحبها، فتكاد تشفق عليه من أذى قد يلم به وهو ينشد قصيدته؛ أذى أقل درجاته خروج الروح؛ الموت!!

وليس من عجب بعد ذلك أن ترى صفات مشتركة تجمع بينهم، فقد كانت النحافة الشديدة سمة اشتركوا فيها جميعا، كما لو أن الشعر كان يقتات على أجسادهم، حتى حولها إلى ما كانت عليه من عظام يكسوها جلد آدمي يكاد بصعوبة بالغة يدل على صاحبه، وكان صوتهم الآتي من أعماق سحيقة، يكمل المشهد الأسطوري لذلك الشاعر الذي يعيش الشعر ويموت به في الوقت نفسه. يقول الشهاوي متحدثا عن نفسه، وعنهم:

مسكين لكني أملك شعرا

لا يقدر قارون أن يغريه

ونحيل لكني أملك إصرارا

لا يقوى طاغوت أن يثنيه

شاعرية الشهاوي

وإننا منذ القصيدة الأولى التي نسمعها من الشهاوي أو نقرؤها له، يتأكد لنا أننا أمام شاعر كبير؛ شاعر يستطيع بتمكن واضح خلق عالمه الشعري؛ شاعر يدرك أن للشعر كونه الخاص؛ عالمه الأسطوري الساحر؛ والأهم من كل هذا أنه يعرف كيف يلج هذا العالم بيسر ظاهر وسهولة معجزة. وليس بنا حاجة للتأكيد على ذلك بسوق خبر حصوله عام ١٩٩٦

على جائزة البابطين لأفضل قصيدة « المرأة الاستثناء »، ولا بذكر مجموعاته الشعريةِ الخمس التي بدأ بإصدارها منذ أوائل الستينيات من القرن الماضي... كل هذا لن يضيف شيئا، إنما يكفيك أن تقرأ أيا من قصائده لتجد تأكيد ما نقول؛ تجد نفسك دون جهد في ذلك العالم الأسطوري، تحيا فيه وكأنك فيه خلقت؛ تشعر بإلف كل شيء فيه، وبفهم كل شيء فيه، وبالارتباط الحميم بكل شيء فيه... إنه يستطيع ببساطة محببة أن يسلبك من عالمك ويجعلك جزءا من عالمه!!

إنه العمر.. إلا قليلا

قد مضى

وأنا لم أزلْ

فوق جمر الغضى

أتقرى إليكِ السبيلا

لك: ألا تجودي،

ولي:

أن أظل الذي يطلب المستحيلا

(إشراقات التوحد: ٧)

انشطار الروح:

يهدي الشهاوي إلى مجموعة من أصدقائه، قصيدته « انشطار » وهي قصيدة تتمنى لو كنت أنت صاحبها؛ يقول في مفتتحها الجميل:

جاء البريدُ ببسمتينْ

لكنَّ قلبيَ أينَ؟ أينْ؟؟!!

أعطيك عمري كلَّه يا من

تَرُدُّ إليَّ صوتيَ والنشيدْ

حتى أردَّ على البريدْ!!

ثم تأتي القصيدة.

كون القصيدة

تنقسم القصيدة، بعد المفتتح، إلى مقاطع خمسة، هي أقسام الكون الشعري الذي تصنعه القصيدة:

١- الوقوف على الأطلال:

كانت البداية مدخلا ووصفا للكون الشعري الذي يغلف القصيدة، من خلال وصف المتكلم فيها لحاله التي صار إليها:

هرب المغني من دمي
وتسرب القيثارُ!!
من أخرس الأطيار فوق خمائل القلب المعنَّى؟!
من أجج اللهب المخاتل في عروق الأخضر
النامي؟!!

لقد خبا الشاعر فيه، وما عاد للأنغام وجود لديه. وكأن الشعر لم يعد يأتيه طيعا كما كان قبلا.

فهروب المغني، وتسرب القيثار، وخرس الأطيار، تحمل معنى توقف الإبداع، والقدرة على تشنيف الآذان، بينما يمكن اعتبار (تأجج اللهب) نتيجة لكل ما مر، وكلها تخصه هو لا غيره؛ وكأن الكلام: هرب المغني من دمي؛ وتسرب القيثار (مني، أو: من دمي)؛ من أخرس الأطيار فوق خمائل القلب (قلبي) المعنَّى؟! من أجج اللهب المخاتل في عروق الأخضر (قلبي!) النامي؟!!

ثم خراب كبير لحق بعالمه، هو الذي كان شاعرا، صاحب قيثار ساحر. وأطيار مغردة فوق خمائل قلبه الأخضر الصغير... بهذا المدخل إلى

الكون الشعري للقصيدة نرى بجلاء ما كان فيه، وما صار إليه.. الشيء وضده... أطلال يقف عليها الشاعر؛ يبكيها، ثم يتذكر المحبوب.

٢- المحبوب الذي رحل؛ وإنه رحيل الأحباب؛ إنه الفراق الذي يجعل المدى نارا، ويجعل الجوى دارا، ويغلق في الأيام نوافذها كأن الدهر قبر أو كأن القبر دهر:

منذ افترقنا والمدى نارُ!!
منذ افترقنا والجوى دارُ!!
ونوافذ الأيام مغلقة كأن الدهر قبرٌ
أو كأنَّ القبرَ دهرُ...

٣- ويرحل القلب مع الأحبة، وتبقى الجراح، وقائمة الجراح؛ فما يجري في بيروت يجرح؛ ما يكابد من حزن يجرح؛ ما آل إليه حال الشعر يجرح؛ وارتحال الأحبة يجرح؛ ويجرح أنه ما عاد يحتمل الجراح التي تكالبت عليه، وصارت هي فقط كل حياته.

في هذا المقطع تقدم القصيدة بقية الوصف السابق للمتحدث:

يا أحبائي..
لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا قلبي؟!!
لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا لي

غير قائمة الجراح:

بيروت جرحٌ..

والأسى جرحٌ..

وعصر يجهل الأشعار جرحٌ..

وارتحال أحبتي جرحٌ.. وجرحٌ

أنني ما عدت أحتمل الجراح!!

٤- ومن ثم يحدث الانشطار، بخروج الشاعر عن ذاته، فيتحدث الإنسان إلى الشاعر في حوار صاخب:

للصمت طعمُ الموتِ

- قلت لصاحبي-

فأجابني:

والبوحُ عصفور تطارده البنادق..

قلت:

يا...

من لم يمت بالشعر مات بغيره..

....

إنه الانشطار؛ الخروج من الذات، والخلود إلى الراحة التي يتمناها كل شاعر أمضى عمره يغني.. لكنه شاعر، ويعز عليه؛ بل يقتله ألا تعود له

مقدرة على قول الشعر، فيلتفت إلى صاحبه؛ ومن صاحبه؟ إنه الشاعر فيه؛ روح الشعر الذي يتلبسه، أو شيطان الشعر الذي يلهمه؛ يلتفت إليه محذرا ومستجديا:

للصمت طعم الموتِ

– قلت لصاحبي–

فالرجل شاعر، وهو لا يقوى على الصمت؛ فصمته موت، وكأنه يستحث الشاعر الذي يسكنه على القول، ولكن الشاعر يؤثر الصمت لأسباب يرى لها وجاهتها:

فأجابني:

والبوح عصفور تطارده البنادق ..

قلت:

يا...

من لم يمت بالشعر مات بغيره..

فاشتاط غيظا (هل رأيت البحر يرغو؟..

كان أكثر فورة)..

ثم انثنى في– داخلي– ليقول لي:

ما بيننا أبدا حوار

فينزعج الشاعر من هذه الكلمة الأخيرة (ما بيننا أبدا حوار) فيعود يستعطفه بعمر مضى، وبذكريات كانت فيه جميله:

ما بيننا أبدا حوار؟؟!!
يا أيها الطيف الصديق أبعد كل العمر
ترفضني؟!!
ما عاد لي في الكون إلا أنت
فاسمعني
كم ذا تقاسمنا الرغيف وجرعة الماءِ
كم ذا تحاورنا الليالي دون بغضاءِ
كم ذا اختلفنا.. إنما
لم نفترق أبدا
فلا تزور عني

إن به من الآلام ما يكفيه، فليس ينقصه فوق ذلك أن يزور عنه من كان يمنحه لذة القول.

٥- وفي المقطع الخامس- نختتم القصيدة مع عتاب بين الإنسان، والطيف الذي كان المغني فيه:

يا أيها الطيف الذي كان المغنى..

إني انقسمت بسيف دهري ألفَ جارحة..

ولم يتبق لي مني سوى بعض الوجيع!

من يستطيع إعادتي لي ثانيا؟؟!!

أعطيك عمري كله يا أي قلب يستطيعْ!!

إني انتثرت على جبال الهم أشلاءً

وقد رحل الخليل!!

....

أعطيك عمري كله يا من ترد إلي:

أوتاري..

وأفكاري..

وإصراري..

وذاكرتي..

وعافيتي..

وأيامي التي أخذت تضيع!!

أعطيك عمري كله..

لكن عمري لا يساوي غير:

قافيةٍ..

ومكتبةٍ..

وتقريراتِ أفاك- يطاردني-.. وجوع!!

إن القصيدة هكذا تبقى مفتوحة، ويبقى شيء فيها يطمح للاكتمال، فقد بدأ الشاعر بالحديث عن أحبابه الراحلين، ثم التفت إلى حال الصمت الذي آل إليه بعد رحيلهم، محاولا أن يعود لقول الشعر مرة أخرى واعدا من يعينه على ذلك أن يعطيه عمره كله، لكن المفاجأة التي تأتي مع نهاية القصيدة أن هذا العمر كله لا يساوي غير: قافيةٍ.. ومكتبةٍ.. وتقريراتِ أفاك- يطارده-.. وجوع!! إنه عمره الذي عاشه بين كتابة الشعر، والقراءة، ومطاردة العيون له، وكان الجوع رفيقه في هذا العمر بطوله، كما أنه رفيق أعمار الكثيرين ممن يهتم بهم في شعره.

كون شعري مفتوح ندخله، ونراه، ونعيش فيه، لا يتحدد فيه معنى؛ فالمعنى هو الكون ذاته.

عبقرية الكون الشعري

حين يضيق الواقع بأحلام المرء وآماله وآلامه وطموحاته، وحين تضيق مساحة هذا الواقع بحريته وانطلاقة الخيال المجنح لديه، وحين يقف هذا الواقع قضبانا وقيودا تمنعه من الحركة، ومن الكلمة، ومن الحلم، وحتى من الموت. هنا يترك المرء سعيدا عالمه الواقعي إلى عالم سحري يخلقه بنفسه، يضع فيه ما يريد، ويبعد عنه ما لا يريد... يعيد فيه صياغة

الأشياء، ويعيد بناء علاقات جديدة بينها، إنه يبني عالم أحلامه، وإنه صاحب هذا العالم والمتصرف فيه بما يشاء.

وإن الدخول إلى هذا العالم السحري له شروط؛ هي الشروط التي يقبلها المولود حين يأتي إلى الدنيا. حين ندخل عالم الشعر علينا أن ندخل مثل هذا المولود؛ نترك دنيانا بكل قوانينها وأحوالها، نترك آراءنا ومفهوماتنا؛ نترك خبراتنا وكل تراثنا؛ نترك كل شيء هناك على أبواب هذا العالم الجديد، وندخل ببراءة الطفولة نطلب المتعة في هذا العالم، والاستمتاع بكل ما فيه؛ هنا فقط يفتح لنا الشعر أبوابه، وتهدي لنا كائناته مفاتيح أسرارها، في ود ومحبة.

والشعر يتشارك في إنتاجه العقلان الظاهر والباطن؛ الواقع والغيب؛ اليقظة والحلم... ويحتل الباطن فيه الجانب الأعظم، وهو عالم رحب غير معتاد، وغير معتاد كل ما فيه.

فهناك على أعتاب اليقظة، يتجلى عالم مدهش، يلجه الشاعر غير نائم ولا يقظان، يلجه في لحظة ذهول الدخول أو التلقي، لحظة نادرة عبقرية... يقتنصها من كابد مرارة الانتظار، وعانى في سبيلها جهد البحث، وألم المخاض.

فلماذا ينتظر القاريء المتلقي أن يفتح له النص الشعري أبوابه من الطرقة الأولى؛ إن الدخول إلى عالم النص هو ولوج إلى عالم الدهشة؛ عالم السحر الذي دخله الشاعر من قبل حين أزهق نفسه على بابه قربانا... إن الدخول يفتقر إلى إدمان الطرق على الأبواب.

وإن التلقي الشعري تتجاذبه كلابيب كثيرة، أظهرها أننا نحاسب النص الشعري حساب غيره من النصوص؛ نتعامل معه على أنه إنتاج لغوي معتاد، وهو ليس كذلك على الإطلاق، حتى وإن كان يستخدم اللغة مثل بقية النصوص الأخرى؛ فاللغة فيه ليست مقصودة لنفسها، ولكنها وسيلة من وسائل التصوير، يلجأ إليها الشاعر علها تعينه على نقل ما وجد هناك في ذلك العالم السحري المدهش، إنها أشياء لا علم له بها، ولا دراية له بكيفية نقلها، لكنه يجتهد في تصويرها كما رآها، في نقلها كما هي هناك... ومن ثم فعلينا أن نحكم عليها كما ينبغي أن تكون عليه في عالمها قبل اللغوي؛ عالم الهيولى... فإذا فعلنا فتح لنا الشعر أبوابه، وأدخلنا مرحبا، وأجلسنا في أفضل مجالسه.

الشعر مملكة خاصة؛ كون مستقل بكائناته المتفردة، لا نستطيع أن نقرأ قصيدة بمرجعيتنا المعجمية، بل لا بد أن نقرأها هناك في كونها الخاص، وبمرجعياته الخاصة، فلا علاقة للكلمات هناك بكلماتنا هنا، ولا علاقة للتعبيرات هناك بتعبيراتنا هنا.

وعلى هذا فليس لنا أن نبحث عن المعنى الذي قصد إليه الشاعر؛ علينا أن نحيا عالمه الذي أبدعه، فهناك معان أخرى ولها تفسيرات أخرى؛ معان تنتمي لهذا العالم الخاص وتفسيرات لا تصلح ولا تصح إلا فيه!!! والقصيدة كائن خارق في سحره وفتنته وشفافيته، هذا الكائن لا ندرك جماله إذا ما فصلناه عن كونه الجمالي الخاص بكل مؤثراته... والشاعر يمسك بهذا الكائن في لحظة ذهول شعري؛ لحظة عبقرية لا تتكرر، وبقدر تمكن الشاعر يتحدد مدى انتساب هذا الكائن إلى العالم الشعري الذي جاء منه...

وإن النص بين يدي القارئ مثل خريطة توضيحية تتسلمها مع تذكرة الدخول إلى عالم الغرابة والسحر، وتأخذ بيدك إلى مناطق الحلم التي كانت تراودك كثيرا، أو تأخذك إلى مناطق السحر التي لم تحلم يوما بها ولم تتخيل حتى وجودها.

ففي مفتتح القصيدة؛ ذلك المفتتح الجميل، لا شك أننا سنفوت على أنفسنا متعة الالتذاذ بجماله إذا وقفنا هناك متسائلين: لماذا بسمتين؟ هل جاءته رسالتان حبيبتان؟ هل جاءه خبران ساران؟ هل؟ وهل؟؟! ثم لماذا الصوت والنشيد، دون غيرهما، حتى يرد على البريد؟ إلى آخر كل تلك التساؤلات التي تنغص على القارئ متعة قراءته.

والأمر فيما نرى يحتاج إلى شيء من الرفق بالنفس، ومحاولة إسعادها لا إتعاسها وتنغيص عيشها؛ هناك انسجام جمالي ليس بالضرورة

أن يكون مبررا، وعلينا أن نتقبله كما هو؛ هناك كما نرى وحدة لغوية موسيقية رائعة، تتآزر فيها كل من « بسمتين » بـ« أينَ أينْ »، و« صوتيَ والنشيدْ » بـ« حتى أردَّ على البريدْ » والدلالة كامنة في هذا التآزر بين اللغوي والموسيقي، لا نستطيع، ولو إجرائيا، أن نفصل بينهما... وهناك انسجام آخر بين عنوان النص « انشطار » والمفتتح، فالانشطار يكون إلى نصفين؛ إلى شيئين، وهذا ينسجم مع بسمتين، وينسجم كذلك مع « أينَ أينْ » التي تأتي لتؤكد مرة أخرى، ومن خلال انشطار التساؤل حالة الانشطار الكبرى التي يعيشها الشاعر ويشقى بها في الوقت نفسه.

فالمعنى الشعري، شيء مختلف، إنه ليس التعبير عن معنى الكلمات التي يتكون منها النص؛ لأن النص الشعري هو الآخر شيء مختلف؛ مخلوق جمالي ليس بالضرورة يحمل معنى فلسفيا مباشرا، بل يكفيه أن يوحي بإحساس ما، نشعر به من خلال استقرائنا لملامحه الخاصة المميزة له. إن المعنى الشعري، كما سبق القول، هو الكون الشعري ذاته.

ومسألة البحث عن الملامح الخاصة لنص من النصوص، هي فيما نرى مسألة النقد الأدبي؛ البحث عن البنية العضوية للنص، وتجلية خصائصها المميزة... وليس هذا، بالدرجة الأولى، بحثا عن المعنى اللغوي، أو عن أيديولوجية يتضمنها النص، وإنما كل ما يقوم به ذلك القارئ المتفوق الذي تصدى للنص قارئا ناقدا، يدور أساسا حول استكشاف التضاريس المميزة

لـذلك الكـائن السـاحر الشـفاف، وحـول دلائـل ملامحـه وتعبيراتهـا وإشاراتها... يقول الدكتور صلاح فضل في هـذا الصـدد: " إن دلالـة أي نـص شعري ليست في معنـى افتراضـي مسبق، وإنمـا هـي محصلـة مجمعـة لكـل وسائله الإشارية والمجازيـة وتكنيكـه في التعـبير والرمز، مـن هنـا تصـبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للقول ذاته وتصـبح دلالـة الشـعر الكاملة معادلـة فحسـب للقصـيدة ذاتهـا، ولـيس بوسـع أي ناقـد حينئـذ أن يبسطها أو يشرحها لأنه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون أن يعيـد تركيبـه وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية إنتاج الدلالـة الشـعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هـذه الأبنيـة وتحديـد رموزهـا لإدراك كيفيـة قيامها بوظائفها السيميولوجية "[1]

إننا، وباختصار شديد، عند قراءتنا لنص شعري لسـنا في حاجـة إلى أصحاب المعرفة اللغوية الواسعة المعمقة، بقدر حاجتنا إلى أصـحاب الفراسـة النصية، الذين يرودون النص بقلوبهم، ويتجولون في دروبـه معتمـدين علـى خلايا الاستشعار الجمالي عندهم.

ثم إن مؤول النص، والنص الشعري بخاصـة، لا يتحـدث في حقيقـة الأمر عن محتوى النص، إنه بالأحرى يتحدث عن وجدانه هو، يتحدث عما

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية (قراءات في الشعر والقص والمسرح) سلسلة كتابـات نقديـة، الهيئـة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٣، ص ١٥

يمور بداخله؛ عن أفكاره ومشاعره، عن أحلامه وآماله، عن أحزانه وآلامه... أما النص الذي يضعه أمامه موضع التشريح، ويجلس منه مجلس الجراح الماهر، هذا النص ما هو إلا مثير فحسب؛ مثير يضغط منه على مناطق معينة، فيوقظ عنده ذكريات مختلفة تبعا لمناطق الإثارة التي ضغطها عنده؛ فيشرع المؤول في سرد سوانح الفكر التي تنسال انسيالا لطيفا، ربما حسبها هو أو غيره محتوى النص، وما هي منه في شيء؛ إنها نوافذ تفتحها القصيدة على عالم الشعرية الرحب، منها ما يبقى مفتوحا، ومنها ما ينفتح وينغلق كوميض البرق، الحالة الأولى لا تحتاج إلى تأويل، فهي مكشوفة ومتاحة للجميع، والحالة الأخرى لا يمكن الاعتماد عليها في الوصول إلى نتائج ذات بال في هذا الصدد، حيث لا تتيح تلك الومضات الخاطفة أي شيء من اليقين فيما يُرى، اللهم إلا ما تكشفه من مناطق ظلت غامضة في نفوسنا حتى ذلك الحين.

أما النص فيستقل بنفسه وبما ينطوي عليه، وفي نبل يصمت منزويا في ركن بعيد، تاركا ذلك المتحدث على لسانه يدعي عليه ما يدعي، وهو يعلم أن ادعاءاته أو ادعاءات غيره لن تنال منه شيئا؛ إنه أكبر من أي ادعاء، إنه ذلك الكائن الرائع الذي يقف شامخا ثابتا لا يتغير، تمر عليه القرون، وتتوالى عليه الأزمان، وتتعدد حوله القراءات، وهو هو؛ تتغير الأشياء ويبقى هو لا يتغير، ولا يغيره تغير الأشياء من حوله.

قصيدة انشطار:

المفتتح:

جاء البريدُ ببسمتينْ

لكنَّ قلبيَ أينَ؟ أينْ؟؟!!

أعطيك عمري كلَّه يا من

ترُدُّ إليَّ صوتيَ والنشيدْ

حتى أردَّ على البريدْ!!

القصيدة:

هرب المغني من دمي

وتسرب القيثارُ!!

من أخرس الأطيار فوق خمائل القلب المعنَّى؟!

من أجج اللهب المخاتل في عروق الأخضر

النامي؟!!

منذ افترقنا والمدى نارُ!!

منذ افترقنا والجوى دارُ!!

ونوافذ الأيام مغلقة كأن الدهر قبرٌ

أو كأنَّ القبرَ دهرُ...

يا أحبائي..

لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا قلبي؟!!

لماذا عندما سافرتموا لم تتركوا لي

غير قائمة الجراح:

بيروت جرحٌ..

والأسى جرحٌ..

وعصر يجهل الأشعار جرحٌ..

وارتحال أحبتي جرحٌ.. وجرحٌ

أنني ما عدت أحتمل الجراح!!

للصمت طعمُ الموتِ

- قلت لصاحبي-

فأجابني:

والبوحُ عصفور تطارده البنادق..

قلت:

يا...

من لم يمت بالشعر مات بغيره..

فاشتاط غيظا (هل رأيت البحر يرغو؟..

كان أكثر فورة)..

ثم انثنى في- داخلي- ليقول لي:

ما بيننا أبدا حوار

ما بيننا أبدا حوار؟؟!!

يا أيها الطيف الصديق أبعد كل العمر

ترفضني؟!!

ما عاد لي في الكون إلا أنت

فاسمعني

كم ذا تقاسمنا الرغيف وجرعة الماءِ

كم ذا تحاورنا الليالي دون بغضاءِ

كم ذا اختلفنا.. إنما

لم نفترق أبدا

فلا تزور عني

يا أيها الطيف الذي كان المغنى!!

يا أيها الطيف الذي كان المغنى..

إني انقسمت بسيف دهري ألفَ جارحة..

ولم يتبق لي مني سوى بعض الوجيع!

من يستطيع إعادتي لي ثانيا؟؟!!

أعطيك عمري كله يا أي قلب يستطيعْ!!

إني انتثرت على جبال الهم أشلاءً

وقد رحل الخليل!!

من لي بمعجزة:

تجمعني..

ترتبني..

تصححني..

ترد لمهجتي العمر الجميل!!

أعطيك عمري كله يا من ترد إلي:

أوتاري..

وأفكاري..

وإصراري..

وذاكرتي..

وعافيتي..

وأيامي التي أخذت تضيع!!

أعطيك عمري كله..

لكن عمري لا يساوي غير:

قافيةٍ..

ومكتبةٍ..

وتقريراتِ أفاك- يطاردني-.. وجوع!!

قصيدة انطلاق

لعبد العليم القباني

الشاعر

عبد العليم القباني (٢ أغسطس ١٩١٨- ١٥ يناير ٢٠٠١) شاعر وناقد وباحث مصري، ولد في مطوبس بمحافظة كفر الشيخ وانتقل في وقت مبكر (١٩٢٣) إلى الإسكندرية، وهناك التحق بأحد الكتاتيب فحفظ كثيرا من القرآن الكريم، ثم التحق بمدرسة أولية أمضى فيها ثلاث سنوات، وتركها بعد ذلك ليشارك أباه في عمله بمحله للخياطة. وعرف منذ صغره بحبه الشديد للقراءة، وبدأ شعره يعرف الطريق إلى المجلات الأدبية منذ عام ١٩٣٦ في مجلتي الثقافة والسياسة الأسبوعية وغيرهما، وفى عام ١٩٤٨ فاز بجائزة الشعر الأولى في مسابقة وزارة المعارف، ففتحت له الباب إلى المجتمع الأدبي. وفى عام ١٩٥٧ التحق بالعمل بمتحف كلية الآداب بجامعة

الإسكندرية، فتوفر له الوقت لإشباع نهمه بالقراءة، وهناك داوم على حضور مناقشة الرسائل العلمية، مما منحه روحا علمية نلمسها في مؤلفاته التي بدأ نشرها منذ عام ١٩٦٤ مثل: شعراء الإسكندرية في العصور الإسلامية، ومع الشعراء أصحاب الحرف، وإيليا أبو ماضي حياته وشعره بالإسكندرية، وطه حسين في الضحى من شبابه، ورواد الشعر السكندري في العصر الحديث، وفخري أبو السعود حياته وشعره، ونشأة الصحافة العربية بالإسكندرية، وموقف شوقي والشعراء المصريين من الخلافة العثمانية، والبوص يرى حياته وشعره.... وكلها من نشر الهيئة العامة للكتاب، ما عدا الكتاب الأخير فهو منشور في دار المعارف.

واحتل الشعر دائما الجانب الأكبر من حياته، فكان من رواد حركة الشعر السكندري منذ بداية النصف الثاني من القرن الماضي، وكانت له مكانة متميزة في الحياة الشعرية العربية؛ فشارك في مؤتمر المربد بالعراق في الأعوام (٨٦، ٨٧، ١٩٨٨) ومثل مصر في مؤتمر الشعر من أجل السلام ببوخارست عام ١٩٨٤، وله أحد عشر ديوانا شعريا مطبوعا.

القصيدة

من الشعر الحر، وهذا اللون من الشعر نشأ عندنا في منتصف القرن الماضي على يد بعض الشباب المجدد كالسياب، وصلاح عبد الصبور، ونازك الملائكة، والبياتى وأحمد عبد المعطى حجازي.... ولم تكن الحرية تعنى

التحرر من كل قيد شعري؛ من الوزن ومن القافية، وإنما كانت تحررا من الإطار الموسيقى للقصيدة العمودية، أو من الالتزام بعدد من التفعيلات في البيت، الذي صار يسمى سطرا شعريا يختلف طولا وقصرا حسب الدفقة الشعورية والمعنوية التي يتضمنها؛ وبعد ذلك فللشاعر أن يبقى على القافية ويخضعها لهذا الشكل الجديد، أو أن يتحرر منها، لكن ليس من حقه أن يتخلى عن الوزن الشعري الذي يمنح الشعر خصوصيته النوعية في مقابل النثر.

وعلى هذا فالقصيدة الجديدة تهتم بلون آخر من الموسيقى غير الموسيقى الخارجية؛ إنها تهتم بالموسيقى الداخلية التي تمثل حالة الوجدان وتصورها، فلم يعد الشاعر يخضع للوزن الشعري وإنما صار يوظف هذا الوزن للتعبير عن تجربته.

والقصيدة التي نتناولها تتكون من مقدمة وثلاثة مقاطع؛ يقول الشاعر:

انْطَلِقْ وامْضِ إلى حيثُ تُريدْ

عالىَ الجَبْهَةِ مضمُومَ اليدِ

انطلقْ واصعدْ ودَعْ يأسَ العبيدْ

لا يلي القمةَ من لم يصعَدِ

***

قد ترى الدودةَ في الخبز توارت مستقرةْ

أو ترى في الكأس سُمًّا ناقعا أفسد خمرهْ

أو ترى في جسم حسنائك رُوحا لبَغِيّ

إن تجد هذا فلا تجْزَع ولا تحفَل بشي

ألق بالخبزِ لدى أولِ حفرَةْ

واحطِمِ الكأسَ على أوَّل صخرَةْ

وارْمِ من خانتك في عُرض الطريقْ

ودع الأمس يوَلّي من يدكْ

وتحفّزْ لغدكْ

وانطلقْ وامض وسِرْ

هكذا الدنيا تمُرْ

***

لن ترى الحسرةَ إلا إن تلهفت لأمركْ

لن ترى الذّلة إلا إن توسلتَ بغيركْ

لن تُحِسَّ الموتَ إلا إن تطامَنْتَ لسَهْمِهْ

والشجاعُ الحقُّ من يقوى على الغيبِ بعزمِهْ

فكن الشمسَ احتراقاً.. وتَوَقَّدْ

وكن الطَّوْدَ ثباتاً.. وتَجَلَّدْ

لا تَهُنْ يأساً وإن طالَ الطريقْ

ودع الأمس يولِّى من يَدِكْ

وتحفزْ لغدِكْ

وانطلقْ وامضِ وسرْ

هكذا الدُّنيا تَمُرْ

***

كنْ من القسوةِ أقسى ومن الرحمةِ أرحمْ

ومن الصخرةِ أكدى ومن الدوحةِ أكرمْ

ومن البومةِ أنعى ومن البلبل أرخَمْ

وكن الليثَ إذا ما زأرَ الليثُ وأقدمْ

واقتطفْ من كل غُصْن زَهرةْ

واغتنمْ من كلٍّ كرمٍ ثمرةْ

واسمُ بالوحدةِ إن خانَ الصَّديقْ

ودع الأمس يولى من يدكْ

وتحفز لغدكْ

وانطلق وامض وسر

هكذا الدنيا تمر (١)

---

(١) عبد العليم القباني: أغنيات مهاجرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٨٩

قراءة القصيدة

لقراءة عمل أدبي ما، سواء أكان شعرا أم نثرا، سيكون علينا أن نتدرج من مستوى أول هو المستوى المعجمي، إلى مستوى آخر هو المستوى الدلالي.

أ- المستوى المعجمي

ومن خلاله يتحقق لنا هدفان: الأول- معرفة المعنى الأول للعمل الأدبي؛ حيث نبدأ بقراءة العمل قراءة متأنية، واعية، ونمعن النظر في المعاني المعجمية للألفاظ، متأكدين من معنى كل لفظة فيه، وبخاصة الألفاظ التي قد تبدو ملبسة، أو قابلة لأكثر من تفسير.... ومن خلال هذه القراءة المتأنية سيتحقق الهدف الثاني ضمنا، وهو الحكم على العمل، وعلى مدى استحقاقه للجهد الذي سيبذل في قراءته.

وقد لا يتسنى لنا دائما الحكم على الأعمال الأدبية وتحديد قيمتها، وبخاصة حين يكون النص موضوع الدراسة مراوغا، لا يكشف عن نفسه من القراءة الأولى، وهنا يكون علينا البحث عن مقياس آخر يطمئننا إلى عدم ضياع مجهود القراءة سدى. والواقع أن ثم مقياسا مهما، يكمن أيضا في تلك القراءة الأولى للعمل الأدبي، هذا المقياس يتمثل في مدى الانزياح الذي تحققه

الألفاظ عن معناها المعجمي، فكلما زاد هذا المدى، كلما زاد الاطمئنان إلى وجود قيمة في العمل تستحق أن نبحث عنها وأن نظهرها. ومن ثم يتم الانتقال إلى المستوى الآخر، الدلالي.

وقصيدتنا تفصح عن قيمتها الفنية والخلقية، من القراءة الأولى، بل من القراءة الأولى لمقدمتها فحسب؛ فموضوعها شائق محبب: الانطلاق، واستبدال مستقبل مجيد بحاضر خامل؛ لقد قرأنا كتاب « ديل كارنيجي: دع القلق وابدأ الحياة » وقرأنا كتاب « محمد الغزالي: جدد حياتك » وقرأنا كتاب « دورثيا براند: استيقظ واستمتع بالحياة »... والآن نقرأ قصيدة « عبد العليم القباني: انطلاق » إنها جميعا تترك الأثر نفسه، وتولد رغبة جامحة في التحول من الفشل إلى النجاح، أو من النجاح إلى النجاح والتفوق. وعلى ذلك فنحن نستطيع- مطمئنين- أن ننتقل إلى المستوى التالي.

ب- المستوى الدلالي

١- انطلق:

تبدأ القصيدة بالمقدمة التي يهيمن عليها توجه دلالي واضح نحو الانطلاق، والتغيير، ويتوسل الشاعر في سبيل تحقيق ذلك بصورتين غير

جاهزتين، يطلب من القاريء أن يحققهما، وحينئذ يكون له ما يريد من غد مشرق، ومن مستقبل زاهر مليء بالسعادة والتوفيق:

انْطَلِقْ وامْضِ إلى حيثُ تُريدْ
عاليَ الجَبْهَةِ مضمُومَ اليدِ
انطلقْ واصعدْ ودَعْ يأسَ العبيدْ
لا يلي القمةَ من لم يصعَدِ

الصورة الأولى: يريد فيها الشاعر أن يرى المتلقي، منطلقا، يمضى إلى حيث يريد، ممتلئا ثقة بنفسه، يحدوه عزم شديد إلى ما يصبو إليه.

والصورة الثانية: يريد فيها الشاعر أن يحول الصورة الأولى من الانطلاق والسير، إلى الانطلاق والصعود، فليس يكفى أن يسير المرء نحو مبتغاه سيرا هينا يسيرا، فهناك نقاط للمغامرة، عليه أن يمر بها وأن يستفيد منها بقدر ما يستطيع، لا أن يدور حولها مؤثرا سلامة اليأس. إن هذه النقاط هي دَرَج الصعود إلى القمة؛ من أراد الصعود فعليه أن يغامر، ومن لم يرد فليظل هناك في السفح مع الذين رضوا بحياتهم هناك. ومن صعد وصل، ربما بعد وقت، ولكن من لم يصعد فلن يصل مهما مر من وقت.

ونلاحظ كيف تهيمن على المقدمة أفعال الأمر المتوالية (انطلق... امض... اصعد... دع يأس العبيد) التي يضمها حقل دلالي واحد، فيه التحفيز على التخلص من قيود اليأس والانطلاق بحرية إلى حياة أفضل.

٢- قد ترى:

يبدأ هذا المقطع بتأكيد الدلالة الاحتمالية، حين يُدخل الشاعر « قد » على الفعل المضارع مؤكدا سياق الاحتمال، رامزا لأقسى ما يمكن للمرء أن يلقاه في حياته من آلام ونوازل بصور ثلاث:

قد ترى الدودةَ في الخبز توارت مستقرةْ
أو ترى في الكأس سُمًّا ناقعا أفسد خمرةْ
أو ترى في جسم حسنائك رُوحا لبَغِيّ

فماذا بعد أن يجد الخير وقد احتل مكانه الشر، وحين يجد السعادة وقد احتل مكانها الشقاء، وحين يجد الجمال وقد احتل مكانه القبح- ماذا بقي له بعد ذلك يدفعه إلى التمسك بأهداب الحياة ؟... بقي له كل شيء!

إن تجد هذا فلا تجزَعْ ولا تحفَل بشي
ألق بالخبزِ لدى أولِ حفرَةْ
واحطِمِ الكأسَ على أوَّل صخرَةْ
وارْمِ من خانتك في عُرض الطريقْ

ودع الأمس يولِّي من يدكْ

وتحفَّزْ لغدكْ

وانطلقْ وامض وسِرْ

هكذا الدنيا تمُرْ

نعم، كل هذا ليس بشيء، فلنتخل عنه بلا حزن عليه، وما مضى قد مضى ولن يفيد التمسك به فلنتركه يمضى بآلامه وشقائه، ولنا ما سيأتي، فلنستعد لجعله أفضل، ولنتحفز له، مستفيدين بما مر بنا، يحدونا أمل كبير في غد أجمل نشارك في صنعه، أو نصنعه نحن بأيدينا.

ومن ثم يختتم المقطع بأفعال الأمر التي يراد بها الإغراء على التشبث بالأمل، وترك اليأس والاستكانة (وانطلق، وامض، وسر) ثم تأتى الحكمة التي يهون أمامها كل شيء ويصغر حتى يتلاشى (هكذا الدنيا تمر) وهى لن تتوقف مهما حدث لك أو لغيرك، فلا تبك على ما فات؛ ولو بكيت العمر كله فلن تعود إليك لحظة واحدة قد مضت، ولن تعود إليك قطرة واحدة من اللبن المسكوب.

٣- لن ترى:

وفى المقطع الثاني يوجهنا الشاعر من خلال دوال النفي والأمر إلى ما يجنبنا أسباب اليأس والهزيمة:

لن ترى الحسرةَ إلا إن تلهفت لأمرِكْ

لن ترى الذِّلة إلا إن توسلتَ بغيرِكْ

لن تُحِسَّ الموتَ إلا إن تطامَنْتَ لسَهْمِهْ

والشجاعُ الحقُّ من يقوى على الغيبِ بعزمِهْ

فكن الشمسَ احتراقاً.. وتَوَقَّدْ

وكن الطَّوْدَ ثباتاً.. وتَجَلَّدْ

لا تَهُنْ يأساً وإن طالَ الطريقْ

فهو يراها تتمثل بقوة في الحسرة، والزلة؛ الحسرة، يراها من يكثر الحزن على ما فات، حيث لا ينفع حزن، فبدلا من أن يوجه طاقته إلى عمل مفيد يغير به واقعه، يجلس معذبا نفسه بالتفكير فيما كان، ولائما لها لأنه لم يفعل كذا وكذا... مضيعا وقته وجهده وطاقته سدى.

والذلة، يعرفها من استعان بغيره من البشر، حين يخذله وقد وضع فيه كل ثقته...

والموت يشعر به من جلس ساكنا ينتظره في ذلة وخضوع...

وما كذلك ينبغي أن تكون، عليك أن تجاهد نفسك، وأن توجه شراعك حيث تريد أنت، لا حيث تأخذه الريح. وحين تصل ستعرف فرحة الوصول ومجد الانتصار.

فلتكن كالشمس: تحترق؛ لكنها تفعل شيئا مفيدا؛ تضيء الدنيا، فافعل أنت الآخر شيئا أضيء به دنياك ودنيا الآخرين، ولا تأل في سبيل ذلك جهدا مهما كانت المشاق والصعاب التي ستلاقيها...

وكن كالجبل العظيم في ثباته، لا تؤثر فيك الحوادث، تمر عليك الأحداث الصغيرة والكبيرة فتنظر إليها من عل دون أن تؤثر في ثباتك، فالأيام تمضي.

وإياك أن يضعفك اليأس من الوصول مهما طال بك الطريق؛ تحل بالصبر والجلَد وسوف تصل ظافرا إذا كنت تريد...

ودع الأمس يوَلّي من يدكْ
وتحفّزْ لغدكْ
وانطلقْ وامض وسِرْ
هكذا الدنيا تمرُ

٤- كُن:

والآن وفى المقطع الثالث، يأخذ الشاعر بيدك ليضعك على طريق الحياة؛ متوسلا بأفعال الأمر « كن، واقتطف، واغتنم، واسم » تؤازره دلالات التقابل التي تؤكد مرة بعد مرة مدى أهمية أن يسلك الإنسان في

حياته نهجا واضحا محددا، يعرف به ويكون هو الفارق عنده بين الحق والباطل:

كنْ من القسوةِ أقسى ومن الرحمةِ أرحمْ
ومن الصخرةِ أكدى ومن الدوحةِ أكرمْ
ومن البومةِ أنعى ومن البلبلِ أرخَمْ
وكن الليثَ إذا ما زأرَ الليثُ وأقدمْ
واقتطفْ من كل غُصْنٍ زَهرةْ
واغتنمْ من كلِّ كرمٍ ثمرةْ
واسمُ بالوحدةِ إن خانَ الصَّديقْ

نبدأ مع بنية التقابل، حيث يعرض لنا الشاعر ثلاث صور لما يريد أن يكون عليه المتلقي من وضوح نهج، وبيان طريقة « من القسوة أقسى، ومن الرحمة أرحم » « من الصخرة أكدى، ومن الدوحة أكرم » « من البومة أنعى، ومن البلبل أرخم ».

وكن كالليث في حال شدته وبأسه وإقدامه، لا تتردد في أمر ما دام واضحا بيّنا. فالتردد ضعف مدمر ينبغي تجنبه، لتأخذ حظك من الحياة ولا تذهب الفرص من بين يديك، وهى كما تعرف: سريعة المرور بطيئة العودة، إذا عادت.

وحاول الاستفادة من كل ما يمر بك أو تمر به.

ولو ضاقت الدنيا بصديق وفيّ، فلك في الوحدة سلوى.

ودع الأمس يولى من يدك

وتحفز لغدك

وانطلق وامض وسر

هكذا الدنيا تمر

الموسيقى

كما قلنا لم يتخل الشعر الحر عن أهم شروط الشعر (الوزن أو الموسيقى) لكنه تحرر من القافية التي رآها قيدا على حرية الإبداع، ومع ذلك، لم يستطع الشاعر أن يستبعدها تماما، فهو في حاجة دائمة إليها لأنها تضفى سحرا على عمله، يؤثر في إفراغ الشحنة النفسية لديه، ويؤثر كذلك في توصيلها إلى المتلقي، فنحن إذا تأملنا السطور الأربعة الأولى من القصيدة، وجدناها تمثل بيتين عموديين من بحر الرَّمَل، يمكننا وضعهما على الشكل التالي:

انطلق وامض إلى حيث تريـدْ عاليَ الجـبهة مضـموم اليدِ

انطلق واصعد ودع يأس العبيدْ لا يلي القـمة من لم يصـعدِ

نجد فيهما الوزن والقافية، لكن القصيدة لا تستمر على هذا النمط، بل تتحرر من هذا الشكل العمودي، وتظل محافظة على وحدة الوزن؛ فتظل التفعيلة السائدة هي « فاعلاتن » التي تستمر من أول القصيدة حتى آخرها، وكذلك القافية التي قامت ثورة الشعر الجديد أصلا من أجل التخلص من أسرها، نجد شاعرنا متمسكا بها، لشعوره بدورها الكبير الذي تلعبه في بناء القصيدة، فيتركها تتوالى، لتقوم بدورها النفسي والجمالي، فنجد: (مستقرة- خمره- حفرة- صخرة) ونجد (بغيّ- بشي) ونجد (من يدك- لغدك) ونجد (وسر- تمر) ونجد (لأمرك- بغيرك) (لسهمه- بعزمه) (وتعذب- وتغلب) (أرحم- أكرم- أرخم- أقدم) (زهَرة- ثمرة) ونجد أيضا قافية تتكرر ثلاث مرات في ختام المقاطع الثلاثة، مع تكرار الجزء الختامي فيها:

....

وارْمِ من خانتك في عُرض الطريقْ

ودع الأمس يوَلّى من يدكْ

وتحفَّزْ لغدكْ

وانطلقْ وامض وسِرْ

هكذا الدنيا تمُرْ

....

لا تَهُنْ يأساً وإن طالَ الطريقْ
ودع الأمس يولّي من يَدِكْ
وتحفزْ لغدِكْ
وانطلقْ وامضِ وسرْ
هكذا الدُّنيا تَمُرْ

....

واسمُ بالوحدةِ إن خانَ الصَّديقْ
ودع الأمس يولى من يدكْ
وتحفز لغدكْ
وانطلق وامض وسر
هكذا الدنيا تمر

وهي تقوم بدور حيوي في الربط بين المقاطع الثلاثة؛ فلا نشعر بنبوٍّ موسيقيٍّ من جرّاء هذا التنوع الكبير في نهايات الأسطر الشعرية. هذا فضلا عن الدور الكبير الذي يلعبه التكرار في التأكيد على ما يريد الشاعر توصيله إلى المتلقي، وإغراءه به، من التخلص من قيود اليأس والانطلاق إلى غد أفضل.

قصيدة النثر

وميراث الشعرية العربية

-١-

لعل حدثا في تاريخ الأدب العربي لم يأخذ مساحة الجدل التي احتلتها قصيدة النثر في عصرنا الحديث، على محدودية عمرها الزمني الذي لا يكاد يتعدى نصف القرن، وهو عمر قصير جدا في التاريخ، وهو عمر قصير لاستهلاك كل هذا الكم من أدوات الطباعة التي استخدمها المؤيدون لها والمعارضون، ولكل حجته التي يدافع عنها بوصفها القول الفصل في مسألة قصيدة النثر.

ولم ينته القول حولها، ولعله لن ينتهي من قريب؛ والأمر فيما نرى يستحق كل هذا وأكثر؛ فحدث قصيدة النثر مهما تكن نتيجته؛ أقصد سواء

أبقيت القصيدة بعد كل هذا الجدل فنا قائما يحتل مكانا في التاريخ الأدبي، أم كان لها شأن آخر، وتمخضت عن كائن أدبي جديد؛ فهي على كل الأحوال تحرز فضل تحريك الساكن من سطح بحيرة الأدب بعامة، والشعر منها بخاصة. ولها فضل إعادة التفكير في أشكال الإبداع الشعري المعروفة، لعلنا نصل إلى أشكال أخرى، ولكن هذا من الطبعي أنه لن يكون قبل مرور أزمان متطاولة من التجريب والمحاولة.

لقد مر أكثر من ستة عشر قرنا، لم تتغير فيها القصيدة العربية؛ هناك تحولات وهناك محاولات لكنها كلها لا تعدو أن تكون خربشات واهنة في قشور البنية الشعرية العربية الراسخة: هناك محاولات التجديد في العصر العباسي على أيدي الشعراء المحدثين آنذاك، لكن القصيدة في النهاية بقيت كما هي! وهناك محاولات التوشيح الأندلسي[1]؛ وبقيت القصيدة كما هي! ثم محاولات شعر التفعيلة في العصر الحديث[2]، ولكن

---

[1]- الموشحات الأندلسية تمثل خروجا جماعيا على الثابت الخليلي، وتنقسم قسمين، فيما يرى ابن سناء الملك: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والآخر ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها. (ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات نشر جودت الركابي، دمشق ١٩٤٩- ص ٣٣) أما القسم الأول فمرنول عند الوشاحين إذ يستحسنون الخروج عن الوزن المعروف، وأما القسم الآخر فهو ما خالف الوزن الخليلي وهو الكثير الشائع في الموشحات. وقد تعددت أوزان الموشحات حتى بلغت مائة وستة وأربعين وزنا، وربما تفرع من هذه الأوزان أوزان أخرى تبلغ بعدد الأوزان إلى مائتين وثلاثة وثلاثين (انظر: جودت الركابي، في الأدب الأندلسي ٣٠٢، وعمر فروخ. هذا الشعر الحديث، بيروت ٦٥).

[2]- تقول نازك الملائكة " إني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها.. وليس معنى هذا أن الشعر

القصيدة بقيت أيضا كما هي: قولا موزونا بميزان الشعر الذي عرفه العرب منذ مئات السنين.

كل هذه المحاولات، وغيرها، كانت تخضع لقوانين حاكمة، وكان أظهر تلك القوانين وأكثرها هيمنة دائما هو قانون الموسيقى الشعرية، ذلك القانون العرفي الذي توصل إليه القدماء، واتخذ شكل قاعدة ثابتة.

فهناك مئات السنين مرت على القصيدة العربية لم تجابَه فيها بمثل هذا الحدث الذي زلزل قواعدها محاولا تقويضها، شكلا ومضمونا، بحيث لا يَبقى منها شيء يشير إلى كل تلك القرون الماضية بوصفها عمرا عاشته القصيدة العربية.

كل هذا يجعل سؤالا مهما يطرح نفسه بإلحاح حول توقيت ظهور قصيدة النثر: فلماذا الآن، والآن فقط بعد أكثر من ستة عشر قرنا، لم تتغير فيها القصيدة العربية، يأتي هذا التغير الجذري في بنيتها؛ يأتي طارحا أهم مقوماتها؛ الموسيقى- تلك الخصيصة التي كانت تربط في بساطة وعفوية بين

الحر سيموت، وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية " شجرة القمر. ديوان نازك الملائكة. المجلد الثاني ص ٤١٨.

الشعر والشعور[3]، حين تتوافق الهزة النفسية والتماوج الوجداني مع إيقاع الموسيقى الخارجية؛ موسيقى الوزن الشعري- فلماذا الآن؟

لعلنا نجد بعض الجواب فيما كتب صاحب نوبل الروائي الكبير، نجيب محفوظ منذ أكثر من نصف قرن في مجلة الرسالة عدد سبتمبر ١٩٤٥ من أن الشعر قد ساد في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال.

أو ربما نجد بعض الجواب كذلك فيما كتب بودلير إلى صديقه آرسن هوساي Arsène Hossaye في رسالة نشرت مقدمة لديوانه (سأم باريس) LE SPLEEN DE PARIS الذي يضم قصائده النثرية القصيرة: « من منا لم يحلم في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري موسيقى بلا إيقاع وبلا قافية، أكثر مرونة وأشد تفاوتا في اللفظ ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، وتموجات الأحلام وقفزات الوعي؟

[3]- لقد سمي الشاعر شاعرا لأنه " يشعر ما لا يشعر غيره؛ أي يعلم " كما قال الأزهري، راجع تهذيب اللغة- تحقيق عبد السلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ١٩٦٤، أو كما قال ابن رشيق " يشعر بما لا يشعر به غيره " ١/ ١٦ وسموه شاعرا كذلك لفطنته (لسان العرب) إن العرب " توهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به أي فطنوا " العمدة ١/ ٢٠

فمن معايشة المدن الكبرى خصوصا، ومن تشابك علاقاتها التي لا تحصى ولد هذا المثال المؤرق »[4].

كان الرجل يبحث عن حرية الكتابة الشعرية، التي تتسم بالمرونة، وتتسع لكثير من التناقضات التي صاغتها الحياة المحمومة اللاهثة والمصطنعة للعاصمة، وقد وجد الشكل الذي كان يحلم به عند ألويزيوس برتران Aloysius Bertrand في ديوانه الشهير (جاسبار الليلي) Gaspard de la Nuit ؛ وتأثرا به كتب بودلير قصائده المنثورة متحررا من كل قيود الكتابة الشعرية، ومؤكدا ذلك الشعور بالانصهار والتطابق الحميم بين الذات والموضوع، فكان (سأم باريس) بأسلوبه الشديد الوعي والقصدي تماما، كما تقول سوزان برنار[5].

---

[4]- BAUDLAIRE, SA VIE ET SON ŒUVRE, Paris, éd.Fixot, 1992, P.343
هناك ترجمة جيدة قدمها محمد أحمد محمد لديوان بودلير " سأم باريس " منشورة ضمن المشروع القومي للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة ط١، ٢٠٠٢، وقد نقلنا عنها النص المذكور ص١١.

[5]– سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، ومراجعة وتقديم رفعت سلام. شرقيات، القاهرة ١٩٩٨، ص: ١٤١...

– على الرغم من أن الأدب كما نعلم إنساني المنزع عالمي الطابع، ينزع إلى العالمية ويأنف من الإقليمية؛ إلا أنه في مجال الشعر بصورة خاصة ستكون هناك فروق جوهرية تعود إلى طبيعة اللغة وإلى خصائصها التي تتميز بها عن غيرها. ولا بد أن نتذكر هذا دائما ونحن نتحدث عن قصيدة النثر هاهنا حتى وإن كان الكلام يوهم بغير هذا.

فهل يأتي الآن هذا الحدث- حدث قصيدة النثر- استجابة لطبيعة العصر التي أصبحت تتطلب النثر أكثر مما تتطلب الشعر[6]؟ تلك الطبيعة التي صارت تأنف من جنوح الخيال وتبحث عن الالتصاق بالأرض؛ بالواقع المعيش، وتكتفي بوصفه وبالحديث عنه.... أصبحت تمقت القيود وهي في الشعر كثيرة، وتبحث عن الحرية وهي في النثر مطلقة.... وهل كل علاقة قصيدة النثر بالمدينة فقط؟ وبصياغة أخرى هل قصيدة النثر هي قصيدة المدينة، أو قصيدة العاصمة (باريس على وجه الخصوص) تلك المدينة الساحرة المفعمة بالحياة والإثارة والفتنة والجمال....؟؟!!

وهل لذلك أحس الشعر بلا جدواه في زمننا ولما لم يستطع الرحيل تراجع متلبسا بالنثر في مرحلة لحل وسط بين الموت والحياة؛ فكانت قصيدة النثر التي تحقق متطلبات العصر ولا تحرم الشعر من الحياة في الوقت ذاته؟!

ولكن قصيدة النثر، التي جاءت بحلم أن تملأ مكان القصيدة العمودية، تثير الرفض منذ البداية؛ لعلاقتها الحميمة بالنثر، تلك العلاقة

[6]- هذا رأى لبعض كبار الأدباء كما رأينا في كلام نجيب محفوظ، وأيضا كما نرى في كلام لوكاتش من أن الرواية هي ملحمة البرجوازية، فلا مكان للشعر في عصر الثورة الصناعية، فلن يستطيع أن يجارى النمط الجديد للحياة في سرعته وتعقده.

المثيرة لتساؤلات التهكم الرافض: فكيف يتصل الشعر بالنثر"! وفي أي منطقة يلتقيان؟! أفي حمى الشعر أم في حمى النثر؟!

وحتى بعيدا عن أي تهكم، أو أي رفض فنحن أمام « نص مشكل »[7] بحق؛ فثمة غياب للنوعية، أو اختلاط متساو لنوعين مختلفين– ويبقى السؤال قائما: أتقترب قصيدة النثر من الشعر أكثر أم من النثر؟ أم أن الناتج ببساطة شديدة لا علاقة له بهذا ولا بذاك، وإنما هو نص قائم بذاته، يحمل خصائصه النوعية المميزة، التي تؤهله للقيام وحده؟

إن الصدام مع قصيدة النثر صدام مبرر، فهو من ناحية يمثل صدقا مع النفس فيما هو مركوز فيها من رفض لكل جديد غير مألوف، وهو من ناحية أخرى يمثل رفضا لتشويه الجميل الذي ثبت الإجماع على جماله منذ أزمان بعيدة.

والذي نقبله أن قصيدة النثر العربية، كما قلنا، حدث وجد في تاريخ الأدب العربي؛ كائن أدبي جديد عمره الآن نصف قرن من الزمان أمضاها في الجدل والمحاجة، والدفاع عن شرعية وجوده، وكان أحرى به أن يمضيها في بناء ذاته؛ في تأسيسها وتجميلها.... هذا لو أنه لم يدَّع منذ البداية أنه جاء بديلا للقصيدة العربية، ويضع نفسه بذلك في دائرة الرفض المطلق، وفي

7– « النص المشكل » عنوان كتاب رائد لأستاذنا الدكتور محمد عبد المطلب، في موضوع قصيدة النثر. نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٩٢) مصر، ١٩٩٩.

أحسن الأحوال يكون القبول به قبولا متوجسا حتى من أشد أنصاره تعصبا له.

ولأنه حدث وجد بالفعل في أدبنا، فعلينا أن نقبل وجوده لا بوصفه بديلا للمطروح المؤسس الذي يحمل بعض صفات القداسة التي اكتسبها على مر قرون طويلة، وتجعل الاقتراب منه اقترابا من المقدس... بل نقبله بوصفه ذلك المولود الجديد الذي لا ينفي وجوده وجود غيره، وبهذا يمكننا أن ننظر في أحواله بغير انفعال ولا تحيز.

-٢-

لقد كان البحث عن الشعرية هو الهم الذي يؤرق نقاد الأدب منذ أرسطو، وهو الهم الذي انبعث ماردا مع الشكليين الروس في أوائل القرن الماضي، فأصبح اكتشاف شعرية العمل الأدبي، أو البحث عن مجموعة الشروط التي تتآزر في جعله عملا أدبيا[٨] هو ما يهم الناقد الأدبي، وكأن الشعرية والأدبية كلتيهما بمعنى واحد[٩]، وكأن الفواصل في الأدب بين الأنواع ليست بشيء.

---

8 - Roman Jakobson, Huit questions de poétique, tr. Fr. Paris, Ed. Du Seuil, coll. Points, 1977, P.16

9- إذا قارنا تعريف جاكوبسون للأدبية في المرجع السابق "ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا" بتعريف تودوروف للشعرية التي " تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي، أي الأدبية" (الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ٢٣) فسوف

فهل كان الشاعر طوال كل تلك القرون الـتي عاشـها الشـعر العربـي يلزم نفسه بما لا يلزم، ويجهدها فيما كان يمكن أن يريحها فيه؟!

أم أن الشفاهية التي كان الشعر العربي دائما يقـع في إطارهـا تواصـلا مع المتلقي السامع (وليس المتلقي القارئ) هي التي كانت تلزمه بذلك الشكل؛ حيث كان الشعر للإنشاد لا للقراءة، وكان جزء من تفـوق الشـاعر يرجـع إلى طريقتـه في الإنشـاد وتـأثيره في جمهـوره مـن السـامعين.... وأصـبحت الآن الكتابة هي وسيلة التواصل بين الشاعر والمتلقي القارئ (وليس المتلقي السامع هذه المرة) وأصبحت من ثم كل المؤثرات التي يعتمد عليهـا الشـاعر موجـودة فقط على صفحة الورقة[10].. فلم تعد ثـم أهميـة للـوزن الخليلـي ولا للقافيـة؛ الأشياء الـتي لم يكـن الشـاعر المنشـد ليسـتغنى عنهـا لأنهـا تمثـل الركيـزة الأساسية لعملية الإنشاد التي كان يقوم بها.

نجد فعلا أنه لا خلاف بين الشعرية والأدبية، يقول عبد السلام المسدي في تعريفه للشعرية "اللفظة لا تعنى الوقوف عند حـدود الشـعر وإنمـا هـي شـاملة للظـاهرة الأدبيـة عمومـا، ولعـل أوفـق ترجمـة لهـا أن نقـول الإنشائية.." انظر الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط٢، ص: ١٧١.

[10]– يقول حاتم الصكر متحدثا عن قصيدة النثر إنها: " قصيدة قـراءة تخاطـب عـبر الجسـد الـورقى عـيني القارئ لا أذنيه، وهى تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية. وهذا يرتب مزايا كثيرة منها اسـتثمار الورقـة للتوصيل دون الإلحاح على الوسـائل الشـفاهية... فهـي تسـتغل البيـاض مـثلا لتوصـيل الإحسـاس بـالزمن، وعلامـات الترقـيم لغـرض توصـيل الانفعـال.. [حـاتم الصـكر، مـا لا تؤديـه الصـفة: المقتربـات اللسـانية والأسـلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٩٣].

إن حديثنا اليوم عن الشعر في السرد في وعن السرد في الشعر؛ عن شعرية السرد، وعن سردية الشعر.... هل كل ذلك يشير إلى وهم الصفاء النوعي الذي كنا نتوهمه تجاه الأنواع الأدبية؛ بل تجاه نوعين كنا نظن أن بينهما من التغاير والتقابل ما يجعلهما يأخذان وضع النقيضين المتضادين... حيث كان النظر النقدي يضع الشعر في مقابل النثر[١١]؟

ولعل الأمر حين يتصل بالشعر فلا ينبغي أن يكون بمثل تلك الصرامة، فالشعر موجود، كما نعلم، في كل إنتاج يتصل بالنفس البشرية المبدعة، بل هو موجود في كل شيء يتميز بالانسجام والتوازن الجمالي.

وفي تراثنا العربي نظرات وضيئة لا ترى ذلك الفصل الحاد بين الأنواع الأدبية، وبخاصة بين الشعر والنثر، يقول أبو حيان التوحيدي في حديثه عن مراتب النظم والنثر:

« إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما.. كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا »[١٢].

---

[11]– وليس هذا عندنا فحسب، إنما هو أمر يكاد يكون عاما، يقول جون كوهين: " ليس الشعر بالنسبة إلينا، نثرا يضاف إليه شيء ما. إنه ضد النثر؛ فهو يبتديء بهذا المظهر، وكأنه سلبي تماما، وكأنه شكل من أشكال مرض اللغة"

[12]– أبو حيان التوحيدي. الإمتاع والمؤانسة، ٢/ ١٣٥.

ويقول أيضا:

« وأحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه.... وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم »[١٣].

ولا أحد يجادل في أن هناك نثرا أكثر شعرية من الشعر ذاته، فالموسيقى ليست وحدها بشيء كبير يعتد به. وهناك الشعر التعليمي؛ ألفية ابن مالك، وقبلها ألفية ابن معطي وغيرهما..... صياغة العلوم في أراجيز تيسيرا لاستظهارها هل ينتج ذلك شعرًا؟! وفي المقابل نجد نصوص الصوفية وما فيها من كثافة الرموز والصور والإيحاءات التي تحمل الروح الحقيقية المتمردة للشعر.

وأين موسيقى الشعر، وأين دورها فيه، مثلا، في ذلك الخبر الذي يروى عن عبد الرحمن بن حسّان حين:

« رجع إلى أبيه حسَّان وهو صبيّ، يبكي ويقول: لَسَعَني طائر، فقال حسان: صِفْهُ يا بُنيَّ، فقال: كأنه مُلْتَفٌّ في بُرْدَىْ حِبرَة، وكان لسعَهُ زُنْبُور، فقال حسّان: قال ابنِي الشِّعر وربِّ الكعبة. »[١٤]

[13]- السابق: ١٤٥.

[14]- عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، الخانجي ط١، ١٩٩١، ص ١٩١.

هناك إذن شيء آخر غير الموسيقى يدل على الشعرية، شيء كان يدركه حسان، ويشير إليه في حكمه على ما قال ابنه، مع أنه هو الذي يقول:

« تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار »[١٥]

ما الشعر إذن؟ هل هو القول الموزون المقفى؟ كل الدلائل لا تشير إلى أي شيء من ذلك؛ وكلها تشير إلى أن الشعر موجود في كل شيء يتسم بالانسجام وينطوي على بعض خصائص الجميل. الشعر روح الجمال الكامن في الأشياء.

ولعله يؤيدنا تبرير سوزان برنار (وقد تابعها فيه كثيرون) لوجود قصيدة النثر، بقبولنا للشعر المترجم وتذوقنا له، مع أنه يفقد عند ترجمته موسيقاه وإيقاعه، متحولا إلى نثر، أو إلى ما يمكن أن نطلق عليه قصيدة نثر، لارتباطه بالشعر في لغته الأصيلة، وارتباطه بالنثر في اللغة التي نقل إليها– ولكن الأمر فيما نرى لا يجري على هذا النحو؛ لأننا حين نشرع في قراءة عمل شعري مترجم، نشرع محتشدين بخيال أسطوري، يساعد في بناء صورة مثالية للقصيدة المترجمة، فمهما كانت حالتها في لغتها الأصلية، فهي عند القارىء من خارج لغتها تحمل روحا آسرة ساحرة؛ روح الغربة[١٦]؛ غربة

[15]– الوشح : ٥٠ ـ ٥١

[16]– لعلنا نلمح علاقة بين روح الغربة هذه وبين شعرية قصيدة النثر، التي تغتذي عليها بصفة أساسية.

القصيدة عن وطنها، أو غربة القاريء باستغراقه في عالم غريب.... وهذه الروح في ذاتها كفيلة بالإيهام بتقديم شعرية مكثفة لارتباطها الحميم بأعمق المشاعر الوجودية في النفس البشرية؛ فهذا في رأيي ليس تبريرا لقصيدة النثر بقدر ما هو إثبات لما تقدم من حديث عن أن الشعر هو روح كامن في الأشياء، وتحول هذه الروح من لغة إلى لغة أخرى لا يفقدها خصائصها.

-٣-

لقد قال العربي الشعر، مموسقا، موزونا على الأبحر الخمسة عشر التي استنبطها الخليل من أشعارهم، واستدرك عليه الأخفش[١٧] بالسادس عشر منها. ولنا أن نتساءل: لماذا الموسيقى؟ لماذا الوزن؟ لماذا: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن؟ لماذا: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن؟ أو فِعولن فعولن فعولن فعولن؟ أو غير ذلك من الأوزان الشعرية المعروفة؟

لماذا كل هذا ونحن نعلم أن الشاعر حين ينشد شعره، وهو في فورة الانفعال والتفاعل حال إنشاده له، لا نجد منه شيئا من ذلك، بل لا نستطيع أن ندرك وزن القصيدة من الوهلة الأولى، لأنه لا يميز بين التفعيلات، أو التقسيمات الموسيقية في البيت الشعري، بل تكون ثمة أشياء أخرى يركز عليها، ويبرزها في إنشاده، ولنأخذ مثالا، يقول المتنبي:

---

[17]- الأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة ت ٢١٥هـ

واحرَّ قلباهُ ممن قلبُهُ شبمُ ومن بجسمي وحالي عنده سَقمُ

بديهة، لا يمكن أن يكون إنشاد البيت مقسما على تفاعيل العروض المعروفة لبحر البسيط على النحو التالي:

أ- واحررقل/ باهمم/ منقلبهو/ شبم

ومنبجس/ ميوحا/ ليعندهو/ سقمو

والأقرب إلى التصور أن يقسم المنشد البيت على نحو آخر، كأن ينشده مثلا على النحو التالي:

ب- واحر قلباهو/ ممن/ قلبهوشبمو

ومن بجسمي/ وحالي/ عندهوسقم

فما العلاقة بين الحالة الأولى(أ) حالة الميزان الحقيقي/ العروضي، والحالة الثانية (ب) حالة الميزان التخيلي/ الإنشادي[١٨]؟

---

[18]- الميزان الإنشادي هو مصطلح نضعه مقابلا للميزان العروضي؛ الأخير يستخدم في ضبط المقياس الكمي في البيت الشعري موسيقيا، ولكنه في حال الإنشاد يتراجع تاركا مكانه للميزان الإنشادي الذي يضبط الشكل الأمثل لقراءة البيت؛ وهذا الشكل الأمثل هو شكل متخيل، وهو ليس شكلا ثابتا، بل يمكن أن يتغير تبعا لتغير الأحوال المصاحبة للإنشاد.

الأقـرب إلى المنطـق العلمـي أن تكـون الحالـة الأولى هـي المقبولـة لاعتمادها على مرجع ثابت هو العروض الخليلي. لكن البيت كما قلنا يجري إنشاده بميزان آخر غير الميزان الحقيقي؛ من خـلال الحالـة الثانيـة، أي أن الميزان الشعري يتحول إلى:

مستفعلن فاعل/ فاعل/ فاعلن فعلن مفاعلاتن/ فعولن/ فاعلن فعلن

فليس بالبيت مقاطع موسيقية متساوية ومتطابقة في الشـطرين، عنـد الإنشاد، وكأن ليس بين الميزان الشعري وبين الإنشاد علاقة؛ فهـل هـو فقط للكتابة؟ وللإنشاد ميزان آخر؟ وإذن فهل ميـزان الإنشـاد واحـد في القصـيدة كلها؟ لننظر في البيت الثاني من القصيدة:

ما لي أُكَتِّمُ حُبّاً قَدْ بَرَى جَسَدي وَتَدَّعي حُبَّ سَيفِ الدَّوْلَةِ الأُمَمُ

وإنشاده– على ما نتصور– يكون على النحو التالي:

ما لي/ أُكَتِّمُ حُبّاً/ قَدْ بَرَى/ جَسَدي

وَتَدَّعي/ حُبَّ سَيفِ الد/ دوْلتِل/ أُمَمُ

فاعل/ فعل فعلاتن/ فاعلن/ فعلن مفاعلن/ فاعلاتن/ فاعلن/ فعلن

فهل ثم علاقة بين الميزان الإنشادي التخيلي للبيت الثاني:

فاعل / فعل فعلاتن / فاعلن / فعلن

مفاعلن / فاعلاتن / فاعلن / فعلن

وميزان البيت الأول:

مستفعلن فاعل/ فاعل/ فاعلن فعلن

مفاعلاتن/ فعولن/ فاعلن فعلن

ربما! لكنها على أية حال ليست علاقة تناظر، فلكل منهما مقاطعه الموسيقية الخاصة به، وكأننا ظاهريا مع ميزانين مختلفين.

ولكن مرة ثانية ما العلاقة بين هذا الميزان والميزان العروضي؟ هل هما مختلفان ولا علاقة بينهما؟

وثم بيت ثالث:

أكُلّمَا رُمْتَ جَيْشاً فانْثَنَى هَرَباً   تَصَرّفَتْ بكَ في آثَارِهِ الهِمَمُ

وتقطيعه الإنشادي المتخيل أيضا هو:

أكُلّمَا/ رُمْتَ جَيْشاً/ فانْثَنَى/ هَرَباً   تَصَرّفَتْ/ بكَ فِي/ آثَارِهِل/ هِمَمُ

مفاعلن/ فاعلاتن/ فاعلن/ فعلن   مفاعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

ولنحاول الآن التخلص من ذلك الجانب التخيلي، في عملية الإنشاد؛ فنحن لم نستمع إلى المتنبي، وإنما تخيلنا أنه كان ينشد على هذا النحو أو ذاك، وقد يكون الأمر غير هذا، ويكون إنشاده على نحو آخر؛ فلنأخذ مثالا آخر معاصرا؛ فقد استمعت أكثر من مرة إلى الشاعر عبد العليم القباني وهو ينشد قصيدته « انطلاق » التي يقول فيها:

انْطَلِقْ وامْضِ إلى حيثُ تُريدْ
عاليَ الجَبْهَةِ مضمُومَ اليدِ
انطلقْ واصعدْ ودَعْ يأسَ العبيدْ
لا يلي القمةَ من لم يصعَدِ

وكان ينشدها هكذا:

انطلقْ/ وامضِ إلى/ حيث تريدْ
عاليَ الجبهةِ/ مضمومَ اليدِ
انطلقْ/ واصعدْ/ ودعْ يأسَ العبيدْ
لا يلي القمةَ/ من لم يصعدِ

وكأن الأمر لا علاقة له بـ « فاعلاتن » التي تتكون منها القصيدة عروضيا، وإلا لكان الشاعر قرأها على نحو آخر، هو:

انطلق وام/ ض إلى حي/ ثتريدْ

عالي الجب/ هتمضمو/ م اليدِ

انطلق واص/ عد ودع يأ/ سالعبيد

لا يلي القم/ متملم/ يصعدِ

وهو النطق العروضي المعروف، وهو ما لو فعله الشاعر وأنشد به قصيدته لكان أضحوكة لكل من يستمع إليه. فإذا كان الشاعر يتجنب هذا النوع من النطق أو الإنشاد العروضي، حين إنشاده لشعره، فلماذا إذن يتقيد به عند الكتابة؟ ولماذا تأتي قصيدة « انطلاق » على وزن فاعلاتن من أولها إلى آخرها، إذا كان الشاعر في النهاية سوف ينشدها بطريقة مختلفة تماما عن هذا الوزن، فميزان القصيدة إنشادا، هو:

انطلق/ وامض إلى/ حيث تريدْ

(فاعلن/ فاعلتن/ فاعلتن)

عالى الجبهةِ/ مضموم اليد

(فاعلن فاعلن/ فاعلْ فاعلن)

انطلق/ واصعد/ ودع يأس العبيد

(فاعلن/ فاعل/ فعل مستفعلن)

لا يلي القمة/ من لم يصعدِ

(فاعلن فاعلن/ فاعل فاعلن)

ونلاحظ الاختفاء التقريبي للتفعيلة التي قامت عليها القصيدة أساسا (فاعلاتن) فنراها مرتين فقط مقبوضة (محذوفة الخامس الساكن) على شكل (فاعلتن) أما التفعيلة المسيطرة على المقطع كما نرى فهي (فاعلن) التي ترد ثماني مرات، بالإضافة إلى ثلاث مرات (فاعل) ويبقى السؤال قائما: إذا كان الشاعر لن يتقيد بميزانه العروضي في إنشاده، فلماذا إذن يتقيد به عند الكتابة؟

ولنر وزنا آخر، لقصيدة أخرى سمعت القباني ينشدها كذلك- قصيدة « الله والعقل » حيث كانت هي وقصيدته « انطلاق » السابقة أثيرتين إلى نفسه، ينشدهما كلما أتيحت له الفرصة لذلك، وإنهما لتستحقان؛ يقول القباني:

سعى ليدرك ذاتَ اللهِ عن كـثبٍ

فأوْغَلَ السيرَ في سهلٍ وفي جبلِ

حتى إذا لم يجدْ في سعـيهِ أمـلاً

وأوشك العقـلُ أن يختلَّ من كللِ

رأي غلاما بشط البحر مشتغلاً

بحفـــر بئـرٍ بلا يأسٍ ولا مــللِ

....

البحر هو البسيط (مستفعلن فاعلن) فماذا يحدث عند الإنشاد :

سعى/ ليدركَ ذاتَ اللهِ/ عنْ كثبٍ

فأوغلَ السيرَ/ في سهلٍ/ وفي جبلِ

فعل/ مفاعلتن مفعولُ/ مستعلن

مفاعلن فاعل/ مستفعل/ مفاعلتن

حتى إذا/ لمْ يجدْ/ في سعيهِ/ أملاً

وأوشكَ العقلُ/ أنْ/ يختلَّ منْ كللِ

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

مفاعلن فاعل/ فا/ مستفعلن فعلن

رأي غلاما/ بشط البحر/ مشتغلا

بحفر بئر/ بلا يأس/ ولا مللِ

مفاعلاتن/ فعولن فاعل/ فاعلتن

فعل فعولن/ مفاعيلن/ مفاعلتن

ما العلاقة بين الميزان العروضي المتبع في كتابة الشعر وبين الميزان الإنشادي؟

حتى الآن لا يبدو أن ثمة علاقة بين الميزانين، فهذا يسير في طريق والآخر يسير في طريق- لا أقصد الاختلاف، ولكن كما نرى حتى الآن لا علاقة؛ الشاعر يجهد نفسه عند الكتابة بحثا عما يوافق (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) وعندما ينشد نكاد لا نجد لذلك أثرا!

هـل نـرى مثـالا آخـر: قصـيدة الشـاعر إبـراهيم دقيـنش « الصـباح الجديد »؟ يقول فيها:

سبحانكَ
باسمك يسعى الكلُّ
ويحيا الكلُّ
تبارك مجدُكَ يا رحمنُ
سكبت النورَ على الديجورِ
فلاحت أضواءُ الفجرِ/
وتهادت أنفاسُ الصبحِ/
وانسابَ الطلُّ
وسلسلَ فيحَ العطر على الرَّبواتِ
وفجَّر ينبوع الرَّحماتِ
وضمَّخَ أرجاءَ الكونِ/
وامتد شعاعُ الشمس يهدهد أعطاف الدنيا/
والتفَّ وشاحُ الدفء على الأفُقِ/
وتناغى الطيرُ، ورفرفَ في الأجواءِ
وهفهفَ يلثمُ أهدابَ النورِ/
مرحى للعطرِ وللطلِّ/
مرحى للنور الوضَّاحِ/

سبحانك سبوحٌ سبوحْ/

سبحانك قدوسٌ قدوسْ/

قصيدة جميلة، أحببناها كثيرا حين استمعنا إليها من صاحبها، وكنا ما نزال في مرحلة الصبا الباكر، ففتحت أمامنا طريق الشعر الذي ولجناه محبين مشتاقين إلى مزيد من ذلك الجمال الذي يتلبس فيه الشعر.... ولكن ما الذي أحببناه بحق في هذه القصيدة في تلك السن المبكرة؟- إنها الموسيقى، هل هي موسيقى المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)؟ كان الشاعر ينشد قصيدته على النحو التالي:

سبحانكَ. باسمك يسعى الكلُّ ويحيا الكلُّ تبارك مجدُك يا رحمنُ سكبتَ النورَ على الديجورِ فلاحت أضواءُ الفجرِ. وتهادت أنفاسُ الصبحِ. وانساب الطلُّ وسلسل فيحَ العطرِ على الربواتِ وفجَّر ينبوع الرحماتِ وضمَّخ أرجاءَ الكونِ. وامتد شعاعُ الشمس يهدهد أعطافَ الدنيا. والتف وشاحُ الدفء على الأفُق. وتناغى الطيرُ ورفرف في الأجواء وهفهف يلثم أهداب النورِ. مرحى للعطرِ وللطلِّ. مرحى للنور الوضَّاحِ. سبحانك سبوحٌ سبوحْ. سبحانك قدوسٌ قدوسْ.

فالتفعيلة الأولى على ذلك هي (مستفعلُ) سبحانك، وهل في المتدارك (مستفعلُ)؟ ثم مستعلن مفعولُ فعل مفعولُ مفاعلتن فعلن مفعولُ مفاعيلن فعلن مفعولُ فعولن فاعل مفعولُ فعلاتن فاعل مفعولُ فاعل مفعولُ مفاعلتن

فاعل فعلن فعلاتُ مفاعلتن فاعل فعلاتُ مفاعلتن فاعل فاعِ فاعل فعلن فاعل فعلن فعلن فاعل فاعل فاعل فعلن فاعل فعلن فعلُ فعلن مفعولُ مفاعلتن فاعل فعلن فعلن فعلن فاعل فاعِ فاعل فاعل فعلن فاعِ فاعل فاعل فاعل فاعِ فاعل فعلن فاعل فاعل فاعل فعلن فاعل فاعل .

إننا حتى الآن نتخير الأبحر التي يغرى ميزانها على تتبع حركة التفعيلات فيها، فموسيقى المتدارك مثلا (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) أو (فعلن فعلن فعلن فعلن) أو (فاعل فاعل فاعل فاعل) أو الثلاثة مختلطة؛ وكذلك موسيقى البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) والرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) كلها أبحر ذات إيقاع آسر، ويمكنهما إغراء المنشد بتتبع إيقاعهما ــ ومع ذلك نجد الشاعر يتجاهل إيقاع البحر، ويبحث عن إيقاع آخر؛ هل نقول: يناسب حالته الوجدانية، أو يمثل أفضل حالات الإنشاد تجنبا للتعثر، ووصولا إلى سلاسة الأداء ؟!

ونود أن نلفت إلى أن التفعيلات في البحر الواحد تتنوع تنوعا كبيرا؛ ومراجعة سريعة لأنواع الزحافات والعلل الجائزة في الشعر تدلنا على انفتاح أمر التفعيلة على اللانهاية؛ فمثلا متفاعلن تصير إلى مستفعلن إضمارا، ثم متفعلن أو مفاعلن خبنا، ثم مستعلن أو مفتعلن طيا؛ أو تصير إلى متعلن أو فعلتن خبلا؛ أو تعل بالزيادة فتصير متفاعلاتن ترفيلا، ومستفعلان

ومتفاعلان تذييلا؛ أو تعل بالنقص فتصير متفاعل أو فعلاتن ومستفعل أو مفعولن قطعا، ومتفا أو فعلن حذذا..... الخ

-٤-

وما زال السؤال قائما: ما العلاقة بين الميزان العروضي، وميزان الإنشاد؟

أتصور بعد ما مر من محاولات استكشاف العلاقة بينهما، أنها تكمن في شيء آخر غير الموسيقى الخالصة التي ظل النظر الأدبي يتطلع من خلالها إلى علم العروض زمنا طويلا، فليس الوزن هو المطلوب بقدر ما هو شيء آخر؛ فما هذا الشيء الخفي الذي يكمن خلف الوزن الشعري؟

لعل السبيل إلى معرفته يتطلب منا العودة إلى الشكل الشعري قبل وضع العروض العربي- ليس إلى بداياته فهذا لا يعنينا في شيء، وإنما الذي يعنينا هو أن نعرف أن الشعر العربي قد استوى قبل أن يفكر أحد بضبطه بميزان يضمن له الدقة؛ فالشاعر العربي الأول لم يكن بحاجة إلى العروض ليقول الشعر، وإنما كان بحاجة إلى ذلك الشيء الذي وصفناه من قبل بـ(الخفي) ويكمن خلف الأوزان المعروفة، ذلك الشيء الذي جعل معجزة النبي الذي بعث فيهم- معجزة لغوية، هي القرآن الكريم، الذي عجزوا حتى عن أن يأتوا بشيء من مثله، مع أنه شديد الشبه بما يقولون؛ ذلك

الشيء الذي جعلهم وهم أعرف الناس بالشعر- ديوانهم، وفنهم الذي ابتدعوه- جعلهم يصفون القرآن الذي أنزل على محمد ﷺ بأنه شعر، وكأن فهمهم للشعر مختلف عن فهمنا، بل عن فهم بعض القدماء، الذين رأوا أن الشعر قول موزون مقفي[19]، فهل القرآن قول موزون مقفى؟

لا، إن كل ما في الأمر أن العرب، بمن فيهم من شعراء فحول، الذين تحداهم القرآن، كانوا بالفعل قد وضعوا أيديهم على ذلك الشيء الذي نصفه نحن الآن بـ(الخفي)، ويميز الشعر عن غيره، وتضمنه القرآن، أو تضمن شيئا منه جعلهم يصفونه دون تردد بالشعر، ويصفون صاحبه بالشاعر.

وهل نجد في القرآن مثلا (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) أو نجد (فعولن فعولن فعولن فعولن) أو (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) أو غير ذلك؟- نعم قد نجد، ولكنه ليس مقصودا لذاته، وكلها أمثلة قليلة متفرقة في القرآن الكريم كله، عددها بعض العلماء[20]،

---

[19]- هم جماعة كبيرة من النقاد العرب، منهم: الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ص٧٢، وابن طباطبا في عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى وزغلول سلام ص٦، وابن رشيق في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ص ٩٩، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر.

[20]- انظر: الباقلاني. إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ص: ٧٧ وما بعدها، وانظر أيضا الجاحظ في: البيان والتبيين ١/ ٤٨٨..... ويحصى محمد أحمد وريث في كتابه " في إيقاع الشعر العربي" الآيات الموزونة في القرآن التي جاءت على أوزان الشعر العربي المعروفة، ونجمل تفصيله في أنها تنحصر في السور التالية: الفاتحة آية واحدة، والبقرة آيتان، وطه ثماني آيات، والشعراء ثلاث عشرة آية، والرحمن إحدى عشرة آية، والنازعات خمس، وعبس ثلاث، والانشقاق آية واحدة، وفي سورة البروج ثلاث، وفي

وليست بظاهرة يعتمد عليها الأداء فيه؛ وكأنما هو لون من ألوان الإعجاز فيه: أن يتضمن أظهر صفات الشعر لديهم؛ ولكن هذا ليس كل شيء؛ فما الذي في القرآن الكريم، يقربه من شعر هؤلاء القوم؟

كنا نحسب أننا نيسر الأمر، لكن يبدو أننا فعلنا العكس؛ لقد حاولنا من قبل، وحاول آخرون، البحث عن نظام موسيقى للقرآن الكريم[٢١]، لكننا حتى الآن لم نتوصل إلى شيء ذي قيمة في هذا المجال؛ ولكن لعل استقلال التفعيلات الخليلية هنا الواحدة عن الأخرى يكون له دور، فنحن نرى أن كل تفعيلة من تلك التفعيلات تأتي مستقلة، وهذا يدفعنا إلى فضول التساؤل: هل ذلك الشيء الخفي الذي نبحث عنه هو خلوص التفعيلات من الخلط الموسيقى والاضطراب في الإيقاع بحيث تأتي صافية، واضحة الحدود؛ وليست التفعيلات مقصودة في أنفسها، كما نعلم، وإنما المقصود هو تلك

الطارق آية واحدة، وفي البلد آية واحدة، وفي الشرح آيتان وفي سورة العلق آية واحدة [محمد أحمد وريث: في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهيرية، ليبيا، ط١، ٢٠٠٠، ص:١٣٢- ١٤٠، وبمراجعة أماكن نزول السور سوف نجد سورتي البقرة والرحمن كلتيهما مدنية وبقية السور المذكورة مكية أي أنها هي التي بدىء بها في النزول، وهي التي سولت لهم وصف القرآن بالشعر.

[21]- لعل أظهر هذه المحاولات في العصر الحديث، فيما نعلم، كانت محاولة الدكتور نعيم اليافي " قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن " المنشورة في مجلة التراث العربي، عدد ١٥-١٦ نيسان - تموز، سوريا ١٩٨٤. لكن غايتنا هنا مختلفة، فلسنا نبحث في قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن بكل أنواعها وتداخلاتها وتركيبيتها... نحن نبحث فقط عن الخصائص الأولية لموسيقى الشكل فيما هي عليه؛ فلن نبني كلامنا هنا على كلامه مع قيمته الكبيرة.

الوحدات الموسيقية التي ارتضاها العرب الخُلَّص ميزانا لأشرف قولهم؛ الشعر.

والجاحظ يشير إلى شيء من هذا، في كلامه عن لغة الشعر، وكيف أنه ينبغي لها أن تتماثل، وأن تتوافق، وأن تبتعد عن التنافر، وأن تكون سهلة المخارج سلسة لينة... يقول:

« ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه. فمن ذلك قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر   وليس قرب قبر حرب قبرُ

ولما رأي من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يتتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه، إذ كان من أشعار الجن، صدقوا بذلك.

ومن ذلك قول ابن بشير في أحمد بن يوسف حين استبطأه:

هلْ مُعينٌ على البكا والعويلِ   أم مُعَز على المُصابِ الجليلِ

..... ثم قال:

لم يَضِرْها والحمد لله شيءٌ   وانثنَت نحو عَزفِ نفسٍ ذهولِ

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت؛ فانك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض.

وأنشدني أبو العاصي قال: أنشدني خلف الأحمر في هذا المعنى:

وبعضُ قريض القوم أولادُ عَلةٍ يكدُّ لسان الناطق المتحفظِ

.... أما قول خلف:

وبعضُ قريض القوم أولاد عَلة

فانه يقول: إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العَلات. وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مَؤونة.

قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا جيدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة مُلسا، ولينة المعاطف سهلة؛ وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده. والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان؛ حتى كأن البيت بأسره كلمة

واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد.... وهذا باب كثير وقد يكتفي بذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التي إليها يجري »[22]

إن الأبيات التي ذكرها الجاحظ أمثلة على التنافر موزونة على عروض الخليل: فالبيت الأول جاء على بحر السريع، والثاني على وزن الخفيف... وهناك أمثلة كثيرة تعترضنا ونحن نقرأ، أو ونحن نسمع أحدا ينشد شعرا، ونشعر بنبوها الموسيقي، وإذا رددناها إلى بحرها وجدناها موزونة، ولكن الوزن كما قلنا ليس كل شيء في الموسيقى الشعرية، هناك ذلك الشيء الخفي الذي يتوارى خلف هذا الميزان الشعري، ويمنح الشعر سهولة ولينا وسلاسة وخفة على اللسان « حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد » كما قال الجاحظ.

فليس المقصود إذن هو تلك الوحدات الموسيقية التي ارتضاها العرب الخلّص ميزانا للشعر، بقدر ما هو مقصود خلوص البنية الموسيقية للبيت وللقصيدة من الخلط والاضطراب، بحيث تأتي صافية، واضحة الحدود سهلة سلسة.... وإنها في الشعر صافية خالصة.

ولقد كان هناك الكهان والسحرة، وكان كلامهم سجعا يدخلون به إلى قلوب الناس، فيأسرونهم ويتحكمون فيهم بسحر القول، ولكنه قول البشر؛

[22]- البيان والتبيين: ١/ ٦٧ ـ ٦٩

فيه ما فيهم مما يمكن الاستدراك عليه وإكماله.... فيه التزيد تحسينا لموسيقى الكلام، أو توصلا إلى فاصلة ملائمة.... وفيه غموض يضفي عليه هالة من الرهبة، وخوفا مما يزخر به من علم غيبي يدعيه أصحابه...

وجاء القرآن فاتهموه بأنه من كلامهم وصاحبه من أكبر كهانهم ومن أمهر سحرتهم، ولكن ما هذا كذاك!!! وفواصل القرآن لا شيء فيها يشبه سجع الكهان؛ هناك التشاكل الصوتي لكن شتان بينه وبين سجعهم؛ بل إن كثيرا من البلاغيين نفوا حتى مجرد وجود اصطلاح السجع في القرآن، فجعلوا الأسجاع عيبا والفواصل بلاغة؛ لأن الفواصل تابعة للمعاني، بينما الأسجاع تتبعها المعاني[٢٣]، وليس بالضرورة أن يكون الأمر على هذا النحو من المبالغة ، فوقوع السجع في القرآن فيما يرى على بن خلف ليس « قادحا في إعجازه ولا واضعا من مناره؛ لأنه إذا تضمن ما في طباع البشر أن تأتى بمثله ثم قصرت عن مضاهاته فلا برهان أنور من برهانه ولا إعجاز أبهر من إعجازه »[٢٤].

23– راجع: الباقلانى، إعجاز القرآن، ص: (٨٦، ٨٨)، والرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، مصر ١٩٧٦، ص: ٩٧

24– على بن خلف: مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس الغرب ١٩٨٢، ص:٢١٦

ويقول سيد قطب في سورة العلق « إنها تضم خمس عشرة فاصلة قصيرة، ربما يلوح في أول الأمر أنها تشبه سجع الكهان أو حكمة السجاع مما كان معروفا عند العرب إذ ذاك. ولكن العهد في هذه وتلك أنها جمل متناثرة، لا رابط بينها ولا اتساق.. فهذا نسق متساوق، يربط فواصله تناسق داخلي دقيق »[٢٥].

وإننا إذا أضفنا مسألة الفواصل القرآنية تلك، بخصائصها البلاغية، إلى ما مر الحديث عنه من خلوص الوحدات الموسيقية، في التركيب اللغوي القرآني، من الخلط الموسيقي والاضطراب في الإيقاع بحيث تأتي صافية، واضحة الحدود؛ فإن للعربي الذي نزل عليه القرآن أن يتساءل عن نوع هذا الأداء؛ شبيه به الشعر؛ هل هو شعر؟! لكنهم يعرفون الشعر كله رجزه، وهزجه، وقريضه، ومقبوضه، ومبسوطه، فما هو بالشعر![٢٦]

وإذا كانت موسيقى التفعيلة تأتي في الشعر صافية خالصة؛ فإنها في القرآن الكريم تأتي أكثر صفاء وأشد خلوصا؛ ولعل هذا هو ما دعاهم لأن

---

[25]– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق ط ١٠، ١٩٨٨، ص: ١٩ ـ ٢٠. " إن فواصل القرآن ومقاطعه. إنما هي من أبرز مصادر الموسيقا، وأبلغها إعجازا موسيقيا، ذلك لأنها تقابل القوافي في الشعر، والقافية هي قرارة الوزن وغاية الحركات والسكنات التي يبلغها الشاعر، وهي السر الذي دعا كل من أتى بشعره، أو ساق نصا بين يديه إلى أن يقول: أنشدنا، والمشابهة التي ينبغي أن تكون بين مألوف العرب في استعمال لغتهم ولاسيما الشعر ونصوص القرآن توضح ذلك.. انظر: محيي الدين رمضان، وجوه من الإعجاز الموسيقي في القرآن، عمان / الأردن، دار الفرقان ١٩٨٢، ص: ٤٩

[26]– ابن هشام: السيرة ١/ ٢٨٣

يصفوا القرآن الكريم بأنه شعر، ولم يكن الشعر عندهم مرنولا هزيل المكانة بل كان مكرما أشد تكريم، مرفوعا غاية الرفعة. إنهم لم يريدوا أن يضعوا من قدر القرآن بوصفهم له بالشعر، فهم يعرفون أقدار الكلام، وإنما أرادوا أن ينفوا عنه أنه وحي من السماء؛ فهو إذن من قول البشر، بل من أفضل قول البشر، إنه شعر! ويشهد شاهد من أكثرهم معرفة بقول البشر، وأمكنهم معرفة بالشعر: « وما هو بقول البشر».

والرماني يرى أن القرآن الكريم يأتي في الطبقة العليا، من طبقات تأليف الكلام، وهي فيما يقول ثلاث: متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطي، ومتلائم في الطبقة العليا، فمن الأول قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر   وليس قرب قبر حرب قبرُ

ومن الثاني قول الشاعر:

رمتني وستر الله بيني وبينها   عشية آرام الكناس رميمُ
رميم التي قالت لجيران بيتها   ضمنت لكم ألا يزال يهيمُ
ألا رب يوم لو رمتني رميتها   ولكن عهدي بالنضال قديمُ

ومن الثالث « المتلائم في الطبقة العليا القرآن كله، وذلك بين لمن تأمله. والفرق بينه وبين غيره من الكلام في تلاؤم الحروف على نحو الفرق بين المتنافر والمتلائم في الطبقة الوسطي »[٢٧].

إنهم كانوا يستمعون إلى الشعر، ولا يقرءونه، وإنشاد الشعر له سحره وتأثيره فيمن كان يستمع إليه منهم، وكما مر بنا فإنشاد الشعر لا علاقة له بميزانه، فالشاعر يبحث عن أفضل الطرق التي يمكن أن ينشد بها شعره، فيصل إلى قلوب الناس في سلاسة وجمال، ووظيفة التفعيلات كما مر هي توفير السلاسة والتدفق، في مقاطع موسيقية متلاحقة.... وجاء القرآن واستمعوا إليه، ورأوا من سلاسته وجماله ما لم يروا من قبل، وأقرب الأشياء شبها به هو الشعر، هل هو شعر؟- لا؛ فهو أكثر سلاسة وجمالا، وأشد تأثيرا في نفوس سامعيه؛ فمنهم من آمن، فهو عندهم وحى السماء إلى محمد ﷺ ؛ ومنهم من كفر، فهو عندهم سحر يؤثر.

-٥-

إذا كان البحث عن حرية الكتابة الشعرية، التي تتسم بالمرونة، وتتسع لكثير من التناقضات التي صاغتها الحياة المعاصرة المحمومة اللاهثة والمصطنعة، قد أوجد هذا الشكل الذي يطلق عليه قصيدة النثر، المتحررة من

[27]- النكت في إعجاز القرآن، ص: ٩٥

كل قيود الكتابة الشعرية والمؤكدة لذلك الشعور بالانصهار والتطابق الحميم بين ما هو داخلي وما هو خارجي؛ بين الذات والموضوع....- فإن هناك هدفا فنيا ساميا تسعى إليه قصيدة النثر؛ هدف يجعل وجودها ضرورة ملحة يؤكدها أن لا شكل غيرها يمكن أن يحل محلها، ويقوم بما تقوم هي به.

وهي ليست جنسا غريبا ولا مستغربا؛ فمن جهة: نجد أن شعرية العمل الأدبي هي التي تحقق له انتماءه إلى الأدبية، وهي التي يهتم بها نقاد الأدب منذ أرسطو حتى وقتنا الحالي، الذي يطغى فيه الحديث عن شعرية السرد، وعن سردية الشعر بما يشير إلى وهم الصفاء النوعي الذي كنا نعتقده قديما تجاه الأنواع الأدبية؛ وكأن الفواصل في الأدب بين الأنواع ليست بشيء.

ومن جهة ثانية: فإن الشاعر عند إنشاده الشعر يتجاهل إيقاع البحر الشعري، ويبحث عن إيقاع آخر، يناسب حالته الوجدانية، أو يمثل أفضل حالات الإنشاد، وصولا إلى سلاسة الأداء؛ فليس الوزن هو المطلوب في الشعر العمودي بقدر ما هو شيء آخر يكمن خلفه. ليس المقصود هو تلك الوحدات الموسيقية التي ارتضاها العرب الخُلَّص ميزانا للشعر؛ المقصود هو خلوص البنية الموسيقية للتركيب اللغوي في البيت وفي القصيدة من الخلط والاضطراب، بحيث تأتي صافية، واضحة الحدود سهلة سلسة.

وقد مر بنا قول عبد الرحمن بن حسّان السابق أعلاه:

« لَسَعَني طائر... كأنه مُلْتَفٌّ في بُرْدَىْ حِبرَة، وكان لسعَهُ زُنْبُور ».

فما الذي جعل حسان يصيح فرحا: « قال ابنِي الشِّعر وربِّ الكعبة » مع أنه لا يوجد أثر لموسيقى الشعر فيما قال الولد؟ إن عبد القاهر الجرجاني يرى شيئا آخر يدل الشعرية فيما قال عبد الرحمن غير الموسيقى العروضية، يقول: « أفلا تراه جَعل هذا التشبيه مما يُستدَلُّ به على مقدار قُوّة الطبعِ، ويُجْعَل عِياراً في الفَرْق بين الذهن المستعدّ للشعر وغير المستعدّ له، وسَرَّه ذلك من ابنه. »[٢٨]

فهناك شيء آخر غير الموسيقى يدل على الشعرية نجده هنا، ونضيفه إلى ما مضي؛ إنه التصوير الذي أجاده ابن الشاعر حين وصف الطائر الذي لسعه، والتفت إليه الشاعر وحكم من خلاله بشعرية ما قاله ابنه، ولم يلتفت إلى ما سواه، وكأنه الأصل في الشعر وما دونه نوافل.

ويكاد الأمر يكون كذلك فحق الإقامة في مدينة الشعر إنما يمنح، فيما يرى كمال خيربك، للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية كنتاج محمد الماغوط وأدونيس بنحو أسهل مما يمنح للأعمال التي تفضل تقنية الصدمة والتأثير على الجمالية الشعرية كما في أعمال توفيق صايغ وجبرا

28– عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة، الخانجي ط١، ١٩٩١، ص ١٩١.

إبراهيم جبرا وأنسى الحاج وإبراهيم شكر الله وحتى يوسف الخـال[29]. وهـذا من جهـة ثالثة.

ومن جهة رابعة، فكل هذا ينضـاف إلى أن الشـعر هـو روح الجمـال الكامن في الأشياء، والموجود في كل شيء يتسم بالانسجام.

وينتج عن هذه الجهات الأربع، وهناك غيرها دون شـك، أن قصـيدة النثر ليست جنسا مستحدثا مبتدعا من غير سابق، وهي ليسـت غريبـة عـن الأدبية التي خرجت منها، ولكننا نستطيع القول إنها كانت كامنـة في رحـم كل منتج أدبي؛ ثم كان مولدها المعاصر لونا من ألوان الاستقلال تطلبته أمـور جديدة، فكان ذلك المولود الذي استقبلته الحياة على مضض!

لقد جاءت قصيدة النثر ثورة في الكتابة الشعرية، ومثلها مثـل بقيـة الثورات، تضم الثوار الحقيقيين إلى جانب المدعين الذين يسـيئون إلى نزاهـة الثورة وسمو أهدافها، فلو أن قصيدة النثر خلصت فقط لأصحابها الحقيقـيين الذين لجأوا إليها بعد أن امتلأت أوعيتهم القديمة وفاضت بما فيها[30]– لو أن

[29]– انظر: كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبني الأدبية، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٥٥

[30]– من هـؤلاء علـى سبيل المثـال: توفيـق صـايغ، ومحمد المـاغوط، وأنسـي الحـاج، وشـوقي أبـو شـقرا، وأدونيس، وسليم بركات، ومحمد القابسي، وسيف الرحبي، وعباس بيضون، وأحمد زرزور، وأمجد ناصر، ورفعت سلام، وعبده وازن، ويوسف الخال، وفؤاد رفقة، وفاضل العزاوي، ووليد خازندار، ومحمد بنيس، وسركون بولص، وعلاء عبد الهادي، وأحمد الشهاوي.....

قصيدة النثر خلصت لمثل هؤلاء الذين تمرسوا بالكتابة، وأحسوا باللغة وبشاعريتها وبطاقاتها الكامنة، لما واجهت كل هذا الرفض الذي عوق مسيرتها سنين طويلة، وشغلها عن نفسها بالدفاع عن حقها في الوجود؛ فهناك الآن ما يقرب من نصف قرن من الزمن؛ لا نقول على ظهور قصيدة النثر؛ بل على بدء جهادها من أجل البقاء، هذا الجهاد الذي لم ينته حتى الآن، والسبب في رأيي يعود إلى وجود هؤلاء المدعين الذين وجدوا في فكرة الحرية؛ حرية الكتابة الشعرية، خلاصا لهم من هموم كثيرة كانت تؤرقهم في كتابة القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة، فهم ببساطة شديدة لا يعرفون شيئا عن الكتابة، ولو أنهم عرفوا ما قاربوا قصيدة النثر بخاصة؛ لوعورة مسالكها، ولحاجتها إلى تلك الحساسية اللغوية الرهيفة؛ إننا دون جهد نرى في قصائدهم عودة إلى الدادائية[31] Dadaïsme المنصرمة، حيث للشاعر(؟!)- أقصد للقائل أن يقول أي شيء يأتي على باله، غير عابيء بمعنى ولا بغيره... المهم أن يقول، إنه كمن يفتح فا القربة ويترك ما فيها

[31]- الدادائية (١٩١٥-١٩٢٣) حركة عدمية نشأت في حقلي الأدب والفنون التشكيلية احتجاجا على العصر، ورفضا لكل ما كان شائعا من نظم وقواعد وقوانين ومذاهب وفلسفات وعلوم ومؤسسات؛ اقترح لهم تريستان تزارا (Tristan Tzara 1896-1963)، مؤسس الحركة (دادا) اسما لحركتهم، واشتقوا منه (الدادائية) تذكيرا بالطفولة البريئة التي ليس لديها موروث، بل كل ما في عالمها جديد ووديع، ثم إنهم كانوا لا يلقون بالا لقواعد اللغة، ولا لقواعد الفن وعلاقاتها المنطقية والجمالية؛ فلم تعمر أكثر من ثماني سنوات. [انظر: عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩، ص: ١٩٦ وما بعدها] ولعلنا نظلم الدادائية بهذه العلاقة التشبيهية التي عقدناها بينها وبين متشاعرينا؛ لأن هناك أسسا فلسفية تنطلق منها الحركة، وتعتمد عليها، بينما لا شيء عند أصحابنا.

يسيل... فهو يفتح فاه أو فا قلمه ليقول بلا ضابط ولا رابط. أو لعله ينتصح بنصيحة (تزارا Tristan Tzara ، مؤسس الدادائية) في كيفية صنع قصيدة حيث يقول:

« خذ جريدة.

خذ بعض المقصات.

اختر من هذه الجريدة مقالا يوازي طول القصيدة التي تريد أن تكتبها.

اقطع المقال.

ثم، وباهتمام،

قص كل الكلمات التي صنعت ذلك المقال وضعها كلها في كيس.

خضها جيدا.

بعد ذلك خذ كل أقصوصة، واحدة تلو الأخرى.

انقلها كلها على الورق بالنظام الذي أخرجتها فيه من الكيس.

القصيدة سوف تمثلك.

وها أنت الآن كاتب أصيل ذو ذهنية منطقية،

حتى لو لم يتذوق قطيع الرعاع قصيدتك.»[٣٢]

[32]- الشعرية الأوربية وديكتاتورية الروح. تأليف مجموعة من المؤلفين، ترجمة ظبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩٣، ص: ٥٣- ٥٤.

ولم يكن الشعر يوما هكذا لا عندنا ولا حتى عند تزارا نفسه؛ الشعر كما قال الحطيئة، محقا، قبل أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمان:

الشعرُ صعبٌ وطويلٌ سُلمَه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمُه
زلت به إلى الحضيض قدمُه
يريد أن يُعربه فيعجمُه

وهذا هو الشعر في أي حالاته. لكن الملاحظ أن أكثر الشعراء الذين نقرأ لهم الآن أو نسمع منهم قد تخطى هذه المرحلة الصعبة الطويلة؛ فصار الشعر عندهم على نحو آخر، يحتاج إلى صياغة كلام الحطيئة بطريقة أخرى:

« الشعرُ سهلٌ وقصيرٌ سلمُه
فليرتق فيه الذي لا يعلمُه
ولا يهم أين تهوى قدمُه
سِيَّانَ من يعربُه أو يُعجمُه »!!

هكذا أصبح الشعر الآن، في أكثر المجلات المتخصصة، وغير المتخصصة وفي الصحف، وفي كثير من دواوين الشعر والأمسيات الشعرية وغير ذلك.... حتى صار مستغربا في وطنه، ولم يعد له دوره الفاعل الذي

كان له على مدى قرون طويلة؛ من يسمع الشعر الآن غير الشعراء؟! ومن يقرأ الشعر الآن غير صاحبه؟! وليس السبب في ذلك ما يمكن أن يُدَّعى من أن ضغوط الحياة تحول دون سماعه أو قراءته أو التفرغ له؛ فما زالت أشعار كثيرة تقرأ، وتحفظ عن ظهر قلب، ولكن ليس من هذا اللون من الشعر الذي تخلص من كل القيود الفنية وغير الفنية، ليس من هذا اللون الذي فقد هويته الأدبية.

والآن، وقد أصبحت قصيدة النثر ضرورة فنية فلا يصح أن يترك أمرها هكذا، بلا ضوابط ولا شروط، والشعر إذا كان على هذا النحو الذي نراه، فهي العلامات الكبرى لساعته، ويوشك أن يترك مكانه لغيره من فنون التعبير الأكثر جدية؛ بل لعله تركه الآن للرواية التي هي جنس أدبي راق، يكاد، بفضل أدبيته العالية، يصير شعرا؛ حتى إننا لنتساءل كثيرا: هل الرواية قصيدة نثرية؟ ربما، لكنها بالتأكيد لا تقوم مقام الشعر الخالص، الذي يصفي روح الجمال، قاصدا إلى تقديمها في ذلك الشكل الخارق في سحره وفتنته وشفافيته، الذي ندعوه: القصيدة الشعرية.

لابد لها من شروط، وأولها، فيما نرى، أن يكون للشاعر إنتاج مذكور في الكتابة الأصولية، أقصد أن يكون مجيدا في الشعر الخليلي قبل أن يقدم على كتابة قصيدة النثر، فإن هذا من شأنه أن يصقل تلك الحساسية

اللغوية التي أكدنا على أهميتها مرارا، لأنها هي وحدها ستكون بعد ذلك كل عدته في بحر مضطرب لا يحكمه قانون؛ بحر قصيدة النثر.

وليس في هذا الشرط أي غرابة، حتى لمن يرى كل مستقبله الأدبي محصورا في قصيدة النثر؛ فهناك أبواب للفن لا نستطيع أن نلج عالمه إلا عن طريقها، أولها باب الأصولية؛ هذا في كل فنون الإبداع: في التصوير والموسيقى والأدب.... لأن كل اعتماد المبدع على ذوقه؛ والأصولية أفضل الوسائل على الإطلاق لتعديل هذا الذوق وتقويمه وتنظيمه.... وبعد ذلك تكون الثقة في ما ينتجه هذا الذوق المثقف؛ ففي فن التصوير مثلا في تاريخه الطويل، لا يوجد مصور يعتد به في أي من الاتجاهات، إلا بعد أن يكون له إنتاج أصولي (كلاسيكي) جيد.

لقد حاول بعضهم أن يضع لها شروطا- فسوزان برنار ترى أن من شروط قصيدة النثر: الوحدة العضوية، والمجانية، التي تحددها بدقة فكرة اللا زمنية، بمعنى أن القصيدة لا تتقدم نحو هدف ما، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ كشيء، ككتلة لا زمنية، وهذان الشرطان يقودان إلى شرط ثالث، أكثر خصوصية لقصيدة النثر، هو الإيجاز[٣٣]

[33]- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، ومراجعة وتقديم رفعت سلام، شرقيات، القاهرة ١٩٩٨، ص: ٣٦، وعنها نقل بكل أمانة بعض المنظرين العرب لقصيدة النثر. مثل أدونيس وأنسي الحاج في مقدمته النظرية لمجموعته الشعرية (لن).

(التكثيف) . ولسنا في حاجة للبرهنة على عمومية هذه الشروط ولا جدواها بوصفها عمودا لقصيدة النثر. فهي شروط الكتابة بصفة عامة، ولا شيء فيها خاص يمكن أن تنفرد به قصيدة النثر.

إن قصيدة النثر ما زالت نوعا يتأبى على التعريف وعلى التقعيد، لقد كانت القصيدة من قبل تخضع لمجموعة من القواعد، كان أظهرها وأكثرها هيمنة دائما هو قانون الموسيقى الشعرية، وكنا نستطيع الإمساك بذلك القانون، ويسهل بذلك تصور القوانين المجاورة.... لكن الآن، وباختفاء الموسيقى الشعرية؛ عن أي قوانين نبحث؟ قوانين الشعر أم قوانين النثر؟

نعم هناك قانون ظاهري يحكمها، ويستنبط من تسميتها: « قصيدة النثر » يتمثل في مقولة اجتماع الأضداد: شعر/ نثر؛ وذلك يحيل إلى مجموعة من التصورات المصاحبة: فن منتظم/ فوضوية هدامة؛ قيود صارمة/ حرية؛ خضوع/ انطلاق... إلى آخر تلك الثنائيات التي يمكن أن يكون لها علاقة بالشعر في طرف وبالنثر في طرف آخر، ومن خلال هذا التناقض الداخلي، والمفارقات العميقة والخطرة والخصبة، يكمن التوتر الدائم لقصيدة النثر، وحيويتها وتمردها[٣٤].

---

[34]- راجع. سوزان برنار: الفصل الرائع الخاص بجمالية قصيدة النثر: ٢/ ١٤٩- ١٧٣

وهنـاك قـوانين أخـرى تحكـم قصـيدتنا، منهـا قـانون الانسـجام الشعري، ذلك القـانون الـذي حـافظ عليـه الشـاعر العمـودي، وحـافظ عليـه المحدثون العباسيون، وحافظ عليه أصحاب الموشحات، وحافظ عليه أصحاب شعر التفعيلة، ولا يستطيع صاحب قصيدة النثر الاستغناء عنه.

ولكـن الانسـجام الشـعري، ومعـه التماسـك يشـكلان أسـاس البنيـة الأدبية بصفة عامة، ولهما في الشعر خصوصيات ربما نشعر بها ولا نستطيع أن نقـبض عليهـا، لكنهمـا في النهايـة يخضـعان تمامـا للمكونـات النفسـية والمعرفية للشاعر، وكأن لكل شاعر في النهايـة قوانينـه الذاتيـة الـتي توجـه عملية إبداعه الشعري.

المصادر والمراجع

- إدوارد فورستر، أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١
- إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، دار شرقيات، ط١ ١٩٩٧
- الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ١٩٦٤.
- ألبير ليونار: أزمة مفهوم الأدب في القرن العشرين، ترجمة زياد عودة، دمشق، وزارة الثقافة ٢٠٠٢.
- الباقلانى: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧٧.
- بهاء طاهر: بالأمس حلمت بك، ضمن مجموعة أعمال، دار الهلال ١٩٩٢.

الحب في المنفى، روايات الهلال، العدد ٥٥٩، دار الهلال، يوليه ١٩٩٥.

- بودلير: سأم باريس، ترجمة: محمد أحمد محمد، ضمن المشروع القومي للترجمة ـ المجلس الأعلى للثقافة ط١، ٢٠٠٢.
- تودوروف: الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، توبقال، الدار البيضاء ١٩٩٠.
- جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢.

- جودت الركابى: في الأدب الأندلسى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥.
- حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣.
- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١.

- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين، وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة.
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١.
- الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد أحمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، مصر ١٩٧٦.
- سعيد بنكراد: سميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣.
- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، نشر جودت الركابى، دمشق ١٩٤٩.
- سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، ومراجعة وتقديم رفعت سلام، شرقيات، القاهرة ١٩٩٨.
- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق ط ١٠، ١٩٨٨.
- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة إبراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.

- عبد الرازق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط٣.
- عبد العزيز جادو: الأحلام والرؤى، اقرأ، دار المعارف، ١٩٥٦.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، الخانجي ط١، ١٩٩١.
- علي بن خلف: مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس الغرب ١٩٨٢
- عمر فروخ: هذا الشعر الحديث، بيروت، دار لبنان.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط٢ ١٩٩٨.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الخانجي، ط٣، ١٩٧٩.
- كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبني الأدبية، المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.
- مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتورية الروح، ترجمة ظبية خميس، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩٣.

- محمد أحمد وريث: في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهيرية، ليبيا، ط١، ٢٠٠٠.
- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ط١، ١٩٨١.
- محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦.

النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٩٢) مصر، ١٩٩٩.

- محمد مشرف خضر: بلاغة السرد القصصي في القرآن الكريم، دار العواصم، ط١، ٢٠٠٤.
- محمود درويش: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١٢، ١٩٨٧.
- محيي الدين رمضان: وجوه من الإعجاز الموسيقى في القرآن، عمان / الأردن، دار الفرقان ١٩٨٢.
- نازك الملائكة: شجرة القمر، ديوان نازك الملائكة.
- نعيم اليافي: قواعد تشكل النغم في موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، عدد ١٥-١٦ نيسان - تموز، سوريا ١٩٨٤.
- ابن هشام: السيرة النبوية.

- Baudelaire, Sa vie et son oeuvre, Paris, éd. Fixot, 1992.
- Roland Barthes, Introduction à L'analyse structurale des récits, Paris, éd. Du Seuil, coll. Points, 1981.
- Roman Jakobson, Huit questions de poétique, tr. Fr. Paris, Ed. Du Seuil, coll. Points, 1977.
- V. Propp, Morphologie du conte, Traduction française, Ed. du Seuil, coll. Points, 1970.

المحتويات

مقدمة ٧

القسم الأول– في القصة والرواية ١١

فك الطلسم والدخول إلى العالم المسحور– تقديم ١٣

١– قراءة في رواية " الحب في المنفى " ١٥

مدخل ١٥

قراءة النص؛ حب النص ١٥

اللقاء ١٧

صداقة جديدة ١٨

الرواية.. وكونها الخاص ٢١

الافتتاحية، واختزال الرواية ٢١

الرواية.. رحلة في التاريخ ٢٥
وسائل العرض الروائي ٤٢
الكون الروائي ٤٢
مفاتيح الدخول إلى عالم الرواية ٤٣
الحب ٤٣
الموت ٤٨
الحلم ٥٢
الحوار ٥٥
السرد الذاتي ٦٢
التوزيع الحكائي ٦٤
الصورة، والدخول إلى عالم الرواية ٦٦
تحولات البجع ٧١
النتائج ٧٨
تجميع الأوراق ٨٥
٢- قراءة في قصة « بالأمس حلمت بك » ١٠٧
مدخل ٨٩
١- الكائنات الحكائية في قصة « بالأمس حلمت بك » ٩٢
الكائنات الحكائية، محاولة تقريب ٩٢
الوظائف الحكائية، والكائنات الحكائي ٩٦

الكائنات الحكائية، والكون الحكائي ٩٩

٢- خصائص الكائنات الحكائية ١٠٠

٣- العلاقات بين الكائنات الحكائية ١١٤

٤- بناء الكون الحكائي (الفضاء الحكائي) ١٢١

٣- الرواية والخطاب الروائي ١٣٣

القسم الثاني- دراسات في الشعر ١٤٧

الشهاوي وعبقرية الكون الشعري ١٤٩

قصيدة " انطلاق " لعبد العليم القباني ١٧٣

قصيدة النثر وميراث الشعرية العربية ١٨٩

المصادر والمراجع ٢٣٣

يقدم الكتاب محاورات مع بعض النصوص الأدبية؛ محاورات تهدف إلى الدخول إلى عالم النص، ولا تكتفي بالوقوف على بابه فقط. وكلها قراءات يجمع بينها مدخل أساسي هو باب اللذة التي يعد النص بها قارئه؛ حيث الدخول إلى عالم النص يتطلب طاقة ضخمة نبذلها، ومعاناة كبيرة نكابدها... وكل هذا يهون أمام شعور بسعادة كبرى تنتظر في مرحلة من مراحل القراءة؛ ودائما هناك لذة الكشف التي تهزنا من الأعماق مع كل منطقة نكتشفها من عالم النص الذي نرتاده.



